



Andrea Capra, Fabrizio Conca
Giuseppe Lozza, Aglae Pizzone
Giuseppe Zanetto

ALLA FONTE DELLE MUSE

Introduzione Alla Civiltà Greca

Presentazione Di Dario Del Corno



Bollati Boringhieri

Presentazione

Qual era il volto che i Greci davano alle Muse? Che cosa si intendeva per ispirazione poetica? Perché la religione greca non aveva testi sacri? Che cos'era la libertà per la democrazia antica? E soprattutto che senso ha, oggi, parlare ancora della civiltà greca?

Nella maggior parte degli Atenei italiani l'insegnamento di Civiltà greca affianca ormai la cattedra di Letteratura greca, con l'intento di rendere più accessibile un settore del sapere la cui conoscenza, almeno nelle sue linee portanti, è ritenuta imprescindibile nella formazione di un operatore culturale. Lo scopo di questa *Introduzione alla civiltà greca* è quello di fornire elementi di conoscenza del mondo greco anche a chi è completamente digiuno di studi classici. Al lettore viene fornita una chiave di lettura per capire le ideologie, le trasformazioni culturali, le manifestazioni letterarie, politiche e religiose della grecità classica, partendo dallo sguardo che i Greci avevano su sé stessi. I testi antichi vengono percorsi in modo trasversale, con un'esposizione priva di tecnicismi, la cui «facilità», frutto di un'attenta selezione delle fonti, si rivolge a qualsiasi lettore, non necessariamente studente, interessato alla cultura greca.

Andrea Capra è ricercatore di Letteratura greca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Ha studiato Platone e la lirica greca arcaica.

Fabrizio Conca è titolare della cattedra di Civiltà greca presso il corso di laurea in Scienze dei Beni culturali dell'Università degli Studi di Milano. Si occupa di letteratura bizantina e tardoantica.

Giuseppe Lozza è professore straordinario di Lingua e Letteratura greca presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi scientifici si rivolgono in prevalenza alla letteratura greca tardoantica e cristiana.

Aglæ Pizzone è dottore di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa prevalentemente di ricezione della classicità nell'ambito della letteratura greca tardoantica.

Giuseppe Zanetto è direttore del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università degli Studi di Milano e professore di Letteratura greca. I principali temi della sua attività scientifica sono l'epistolografia retorica, il romanzo, il teatro attico, l'epica arcaica.

Andrea Capra, Fabrizio Conca
Giuseppe Lozza, Aglae Pizzone
Giuseppe Zanetto

Alla fonte delle Muse

Introduzione alla civiltà greca

Presentazione di Dario Del Corno



Bollati Boringhieri

© 2007 Bollati Boringhieri editore
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

ISBN 978-88-339-7195-7

Fonti delle opere riprodotte nel testo:

Fig. 4.3 O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Clarendon Press, Oxford 1993

Fig. 7.1 J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, Thames & Hudson, London 1989

Fig. 8.2 F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Paris 1987

Fig. 8.3 e 8.7 A. Giuliano, *Storia dell'arte greca*, nuova edizione, Carocci, Roma 1998

Fig. 8.4 Fondazione Memmo, *L'altare di Pergamo: il fregio di Telefo*, Leonardo arte, Milano 1996

Fig. 8.6 H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, Routledge, New York-London 1994

Fig. 8.8 K. Schefold, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1992

Illustrazione di copertina: Delfi, particolare del fregio settentrionale del *Thesaurós* dei Sifni.

Schema grafico della copertina: Noorda Design

www.bollatiboringhieri.it

Prima edizione digitale marzo 2013

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata

Presentazione

Dario Del Corno

Sapere meglio, o sapere di più? È la scelta cruciale per chi dedica una parte della propria attività (poca o molta che sia) allo studio, e si trova di fronte alla necessità di commisurare la complessità dei materiali da apprendere con il limite del tempo a disposizione. Ma la risposta esige qualche ulteriore precisazione, soprattutto riguardo alla tipologia e alla funzione del sapere che ci prospettiamo di far nostro: e per restringere l'inchiesta, escluderemo dal nostro eventuale programma ogni conoscenza di tipo pratico, o in senso lato meccanico.

A questa condizione la nostra alternativa acquista senso, e lascia intravedere una soluzione. Il dilemma fra il «bene» e il «quanto» diventa sensato allorché si pone in rapporto a una scala di valori che sia «aperta», ossia non quantificabile in termini assoluti. In tale schema è dato di scegliere secondo il criterio del relativo: nella bilancia fra quantità e qualità sarà possibile adottare la formula che volta per volta consente il rendimento migliore, ossia quel sapere che raccorda la profondità (conoscere a fondo un dato argomento) con l'estensione (ampliare lo sguardo sui fattori collaterali dell'argomento, tanto da estenderne il sistema d'appartenenza).

Ragionamenti astratti, si dirà: e allora conviene entrare in qualche più puntuale dettaglio. Il nostro discorso concerne un modello di insegnamento universitario, che è recentemente venuto a far parte delle tradizionali discipline umanistiche, trasformandone certi connotati in modo da adattarli alle richieste di una nuova categoria di professionisti, a cui, in senso lato, si può applicare la definizione di «operatori culturali»: sia che si apprestino ad agire nell'ambito di musei e biblioteche, oppure nell'organizzazione di eventi teatrali o musicali, o in altri settori che richiedono analoghe competenze. A questo fine, il sapere manualistico e saggistico del passato si presenta eccessivamente tecnico e specializzato, o di converso si presta a una divulgazione di livello affatto elementare; e in entrambi i casi esso richiede una nuova elaborazione che corrisponda a diverse, anche se non meno valide richieste.

Così si è provveduto a fornire ai nuovi studenti uno strumento che introduca alla conoscenza della civiltà dell'antica Grecia, uno dei molti campi che presentano inediti percorsi di importanza essenziale per i futuri operatori di cultura. Il libro è strutturato in modo utile e perspicuo per quanti sono sprovvisti di una formazione classica oppure hanno necessità di un sistema di competenze specifiche in una forma sobria e di agevole intendimento, tale che permetta di abbracciare e collegare in sintesi la fortuna della classicità e le sue interpretazioni nel corso del processo storico che dal mondo antico giunge ai nostri giorni. Quest'impianto mira a superare il dualismo fra un approccio antropologico che perde di vista la dimensione storica dei processi culturali, e quello archeologico-letterario che appiattisce l'idea articolata di civiltà in una supremazia dei documenti e dei testi.

A un'organizzazione tematica centrata sui grandi nuclei che definiscono una civiltà corrispondono la modularità e la flessibilità delle singole sezioni del testo, concepite – pur nella rigorosa salvaguardia di una concezione omogenea – quasi come monografie fruibili in modo trasversale dagli studenti e dai lettori in genere, a seconda degli interessi personali e professionali: storia dell'arte, forme dello spettacolo, sviluppo dei modelli religiosi e culturali, politici e sociali con particolare attenzione alla dialettica dei concetti di grecità in epoca moderna e contemporanea.

L'esposizione si propone di riuscire vivace e attraente, come si addice a una materia in cui si esprime una richiesta forte di rinnovamento: in questa risposta, la chiarezza e l'ordine del ragionamento non si adeguano agli schemi di una trascurata facilità, bensì nascono da un attento lavoro di sintesi e di interpretazione.

Milano, dicembre 2006

Avvertenza

La prima parte di questo libro ne definisce l'oggetto a partire dal titolo: il capitolo iniziale esplora la nozione di *civiltà* nella sua genesi e nel suo significato attuale; il secondo capitolo delimita le coordinate storico-geografiche che della civiltà greca costituiscono la cornice materiale. Nella seconda parte, si è voluto tracciare un quadro sintetico della *civiltà letteraria greca*, nella convinzione che poesia, teatro e prosa antichi siano stati – e in larga misura continuano a essere – i principali veicoli di mediazione fra mondo classico e attualità. Qui il lettore – con l'aiuto dell'indice dei nomi – potrà trovare tutte le informazioni relative agli autori menzionati altrove. La terza parte, infine, propone sei interpretazioni («Dei, eroi, uomini») dedicate ad altrettanti aspetti fondamentali nella definizione di una civiltà come quella greca: mito, religione, arte figurativa, musica, politica e filosofia.

Nella trattazione si è voluto privilegiare il periodo arcaico e classico. Alla base di questa scelta, non c'è una svalutazione delle manifestazioni culturali successive o anteriori, quanto piuttosto la consapevolezza che la genesi e la fissazione di nuclei concettuali tuttora operanti nella nostra civiltà coincide, paradossalmente, con il momento di maggiore distanza dalle nostre categorie mentali. Di conseguenza, i sei approfondimenti della terza parte tendenzialmente non eccedono il limite cronologico del IV secolo a.C. La lenta evoluzione dei generi letterari e l'importanza delle fonti più tarde per la ricostruzione delle epoche precedenti hanno invece suggerito una prospettiva più ampia nella seconda parte: trova qui posto, sinteticamente e in corpo minore, anche la letteratura di età ellenistica e imperiale.

Per la bibliografia ragionata che chiude il volume, si sono seguiti alcuni criteri di massima. Sono indicati i riferimenti alle opere citate e alle traduzioni in lingua italiana adottate nei singoli capitoli (in mancanza di indicazione, la traduzione è opera degli autori). Vengono inoltre segnalati i contributi verso cui gli autori sentono un particolare debito. Infine, come letture di approfondimento, si suggeriscono volumi in lingua italiana recenti, di facile reperibilità e di impianto più divulgativo. Per opere anteriori al 1995, si rimanda all'ampia e articolata bibliografia contenuta nell'ultimo volume dello *Spazio letterario della Grecia antica* curato da Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora e Diego Lanza (vol. III, *Cronologia e bibliografia della letteratura greca*, Salerno, Roma 1996).

Per le citazioni dagli autori classici, nel caso di opere frammentarie è indicato il nome dell'editore e il relativo numero del frammento. Per autori molto noti come Platone, Erodoto ecc., si ricorda che l'indicazione del passo citato segue una numerazione convenzionale identica in ogni edizione. Infine, un'avvertenza relativa ai termini greci traslitterati: l'accentazione viene indicata quando la parola non sia piana secondo la prosodia italiana. Si ricorda poi che nei dittonghi la vocale accentata è per convenzione la seconda, ma nella pronuncia l'accento va posto sulla prima: *aition*, ad esempio, va pronunciato con la «a» accentata. Il dittongo «ou», inoltre, va letto (analogamente a quanto avviene in francese) come la normale «u»

italiana.

Alla fonte delle Muse

Parte prima
Tempo e spazio

1. Civiltà

Andrea Capra

Due killer, un bianco e un nero, sono a bordo di una macchina, diretti al luogo del prossimo omicidio. Sono professionisti, abituati al loro lavoro e dunque del tutto rilassati. Il nero è al volante, il bianco gli racconta di un suo viaggio in Europa. Scatta la curiosità: il vecchio mondo è davvero così diverso dall'America? Sì, sostiene il bianco: in Olanda la marijuana è legale, e i poliziotti non possono perquisirti. Il nero è deliziato e ancora più curioso. Il bianco spiega paziente che in generale in Europa si trova la stessa roba, ma con alcune differenze sensazionali: laggiù puoi farti una birra al multisala, con tanto di boccale in vetro! E un cheeseburger da un quarto (di libbra) a Parigi non si chiama così, anche perché gli Europei – osserva di passaggio il bianco – usano il sistema decimale. No: là lo chiamano *cheese royale*... La curiosità è ora al culmine, e la scenetta si avvia alla conclusione:

NERO: E come si chiama il Big mac?

BIANCO: *Le Big mac!*

NERO (*ride affettando un grottesco accento francese*): *Le Big mac!* E un Burger king?

BIANCO (*improvvisamente serio*): Non so, non ci sono andato da Burger King... Ma lo sai in Olanda cosa ci mettono sulle patatine al posto del ketchup?

NERO (*curiosissimo*): Cosa?!

BIANCO: Maionese...

NERO (*scandalizzato*): Dio... Che schifo!

BIANCO: Cazzo amico, ti giuro, io l'ho visto con i miei occhi... le annegano in quella cazzo di merda gialla!!!

Dopo i titoli di testa, è questa la prima folgorante scena di *Pulp fiction*, il celebre film di Quentin Tarantino (1994), che vede un bolso John Travolta nel ruolo del killer bianco. In genere, le prime domande che ci poniamo riguardo a culture diverse sono rivelatrici del *nostro* concetto di civiltà. Così, la conversazione fra i due killer rivela la ristrettezza mentale prodotta dalla disgregata società dei consumi globali in una città come Los Angeles: le canne, la bibita al multisala e infine il condimento delle patate fritte al fast food sono l'unico orizzonte possibile, e costituiscono quindi le sole categorie attraverso cui i due killer, non molto scolarizzati, sono in grado di esplorare l'esotismo – si fa per dire – di un'altra cultura. Dal confronto con l'«Europa» emerge la loro idea di civiltà. Gli antropologi in questi casi parlano di categorie implicite, proprio perché si tratta di atteggiamenti mentali inconsapevoli e spesso inespressi, a meno che il contatto con il diverso non induca a esplicitarli. Sempre gli antropologi – ma ormai un po' tutti – parlano abitualmente di «civiltà», una nozione non sempre del tutto chiara. Immaginiamo di porre ai killer questa domanda: quali sono i parametri

caratterizzanti della civiltà in cui vi riconoscete? Ritenete assiologicamente significative le differenze riscontrabili fra voi e gli Europei? Ma forse è meglio evitare certe domande astruse: la risposta potrebbe venire, sì, ma dalla bocca delle loro pistole...

Nel momento in cui si parla di «civiltà greca» occorre chiarire cosa si intende con questa espressione. Per quanto riguarda l'aggettivo «greca», la risposta è affidata al prossimo capitolo, che illustra i limiti storico-geografici della nozione di «Grecia». Qui troverà invece posto il concetto di «civiltà»: la sua utilità nel conciliare la Grecia degli specialisti con quella dei profani e la sua origine. Si vedrà anche se e come un simile concetto sia riconoscibile nella Grecia antica, per accennare infine alla complessità dei rapporti fra identità occidentale e civiltà greca.

1.1. *Perduto amore...*

Oggi «civiltà» (greca, russa, araba...) è fra l'altro una materia d'esame all'interno di un *curriculum* di studi umanistico. Si tratta di uno sviluppo recente: fino a qualche anno fa queste materie quasi non esistevano nelle nostre università. La rapida diffusione di un insegnamento come «civiltà greca» (o «cultura greca», «civiltà classica» ecc.) sembra legata a un duplice ordine di ragioni. Da un lato la recente riforma universitaria, con la laurea triennale, ha moltiplicato l'offerta didattica: si è così fatto pressante il bisogno di fornire nozioni di cultura classica – per esempio – allo studente di beni teatrali, cui si richiede di conoscere l'origine greca del teatro europeo. Accanto a questa esigenza, l'università italiana concede oggi uno spazio progressivamente maggiore alla diversità, talora sconcertante, delle civiltà classiche rispetto alla nostra, sulla scia della *Greek* o *Latin Civilisation* insegnata in molte università anglosassoni. Nell'insieme, si può dire che il declino della conoscenza del greco si è accompagnato paradossalmente a una curiosità crescente per l'esotismo della Grecia antica. Il paradosso, in realtà, è tale solo in apparenza, perché proprio l'accesso «diretto» in lingua originale ai testi greci ha spesso creato l'illusione di una facile e immediata comprensione di un mondo che si percepiva come fondamentalmente simile al nostro: non siamo forse noi gli eredi dei Greci e dei Romani? Non basta dunque una solida preparazione grammaticale unita a un sano buon senso per capire tutto di quel mondo?

Questa forma di ottimismo conoscitivo, a rischio di danneggiare la curiosità vitale che dovrebbe accompagnare l'incontro con civiltà lontane, ha spesso caratterizzato la filologia classica, ossia la disciplina che per secoli ha avuto il monopolio nello studio dell'antichità greca e romana. Filologia è naturalmente una parola greca, letteralmente amor-di-parola: le parole degli antichi ci sono giunte di seconda mano (o meglio terza, quarta, quinta...) attraverso precarie pergamene e disseccati papiri, e necessitano quindi di cure «amorevoli» per essere restaurate, corrette e restituite alla comprensione, attraverso un'analisi e una critica comparativa delle fonti tesa a restituire – per quanto possibile – il testo originario. L'attività filologica ha una lunga e gloriosa storia, che comincia già nel mondo

antico – a partire dalle grandi biblioteche ellenistiche – e prosegue poi sotto l'impero Romano e Bizantino, per rinnovarsi in Europa durante l'Umanesimo e il Rinascimento (rinascita dell'antico, per l'appunto), con un apporto decisivo degli Italiani. Il significato di «filologia» varia da un'accezione ampia, secondo cui il termine designa lo studio dell'intera civiltà classica, a un uso ristretto, ma molto più comune, a indicare uno studio finalizzato all'esegesi e alla ricostruzione del testo e della sua millenaria tradizione. Anche la filologia è ormai millenaria, e la sua consuetudine con il mondo antico, purtroppo, ha talvolta trasformato i brividi del grande amore nella routine di una stanca convivenza. O almeno, questa è la protesta di molti poeti, romanzieri e filosofi che coltivano con il classico un approccio meno scientifico ma spesso più «erotico».

Una poesia di Yeats (1865-1939) così rievoca gli amori di Catullo, poeta latino ma quasi greco per passione e formazione:

The Scholars

Bald heads forgetful of their sins,
 Professors of elegant bald heads
 Taste calve dimentiche dei loro peccati, / vecchie, erudite, rispettabili teste calve, / vanno commentando
 Edits and annotate the lines
 versi / che giovani uomini, smaniando nei loro letti, / composero nel delirio d'amore, / per lusingare
 That young men, tossing on their beds,
 della bellezza, l'ossessionando nell'inchiostro fino alla fine del mondo; / consumano il tappeto con le sc
 Rhymed out a love's despair
 guadagnandosi reputazione; niente amici strani; / se hanno peccato nessuno lo sa. / Dio, che cosa ma
 No matter beauty's ignorant ear.
 non hanno perduto il loro Catullo?
 They fought in the ink to the world's end;
 Wear out the carpet with their shoes
 Earning respect; have no strange friend;
 If they have sinned nobody knows
 Lord, what would they say
 Should their Catullus walk that way?

Amore e filologia sono qui ormai antitetici. Yeats, certo, ha in mente il mondo esangue e gelido dei *colleges* inglesi, nei quali – da Irlandese in fiera lotta con l'Inghilterra – doveva vedere anche uno spiacevole tratto colonialista. Peraltro, il mondo dei *colleges* appare non meno tetro nel celebre romanzo *Jude l'oscuro* dell'inglese Thomas Hardy (1840-1928), un libro che suscitò enorme scandalo nell'Inghilterra vittoriana. Jude, il protagonista, trascorre un'infanzia di sogni e vagheggiamenti per il mondo classico, imparando da solo, con l'aiuto di una grammatica «montata» sul suo calesse da lavoro, il greco e il latino. Ormai uomo, segnato dal fallimento di un matrimonio, Jude si trasferirà a Christminster, nome fittizio per Oxford, con la speranza di poter entrare in uno dei suoi celebri *colleges*, mitico approdo dei suoi sogni di ragazzo. Purtroppo, Jude verrà rifiutato a causa delle sue origini umili, e si impiegherà allora come scalpellino. I suoi vagheggiamenti, frustrati dai filologi di Oxford, si realizzeranno grazie alla bella cugina Sue, nutrita di cultura classica, che lo travolgerà in un amore tormentato e ribelle. Prima di soccombervi tragicamente, Jude e Sue infrangeranno tutti i dettami della chiusa morale vittoriana, di cui l'Università di Oxford, con le sue porte chiuse in faccia al giovane di campagna, diviene in certo modo il triste e trasparente simbolo. Amore e filologia di nuovo agli antipodi, dunque.

Infine, molto spesso sono i filosofi a immergersi nel mondo greco con amore e piglio antifilologico, e il caso più celebre è certo quello di Friedrich Nietzsche (1844-1900). Contro l'attardato e pensoso classicismo della filologia tedesca,

Nietzsche parlò della tragedia greca come di un'esperienza «dionisiaca», ossia entusiastica, estatica, selvaggiamente musicale, e lo fece in uno stile empatico, debordante, a tratti oracolare, che cerca di riprodurre – per usare un'espressione cara a Nietzsche in vecchiaia – il vitalissimo «amor di fato» dell'eroe tragico. Un simile atteggiamento non poteva essere digerito dai filologi, al cui mondo Nietzsche – titolare di una cattedra – formalmente apparteneva. E così *La nascita della tragedia*, che avrebbe più tardi ispirato poeti come Hofmannstahl e psicologi del mito come Mircea Eliade (vedi cap. 7, par. 1), fu stroncato da un giovanissimo Ulrich von Wilamowitz, forse il maggiore filologo di tutti i tempi. Ne nacque una polemica violentissima, che coinvolse – in difesa di Nietzsche – il grande storico delle religioni Erwin Rohde e il musicista Richard Wagner, alla cui arte totale il libro si ispirava. Se Nietzsche giunse a definire la filologia «un aborto concepito dalla dea Filosofia con un cretino», Wilamowitz vedeva nell'opera di Nietzsche «il sogno di un ubriaco», irricevibile dalla «scienza», e concludeva la sua requisitoria con un appello alla «gioventù filologica della Germania», perché si impegnasse piuttosto «nell'ascesi e nell'abnegazione del lavoro» (Serpa, 1972, pp. 14 e 242). Da una parte l'«amor di fato», dall'altro una filologia «ascesi e abnegazione».

Questa rigida antitesi tra frigida filologia e amore passionale per la Grecia è naturalmente una semplificazione caricaturale e ingenerosa, dettata dalla polemica. Lo stesso Nietzsche, nella prefazione ad *Aurora* (1881), definisce la filologia «una perizia da orafi della parola», «più necessaria che mai». Giorgio Pasquali (1885-1952), il più grande filologo italiano, ne parlava del resto come di un'arte che trova nella fantasia la sua genesi creativa. A parziale conferma delle critiche di artisti e filosofi, tuttavia, lo stesso Pasquali deprecava lo scientismo un po' meccanico di certa filologia e l'angustia di molti antichisti, chiusi come in un «tubo» che li separa dal mondo. In effetti, una contrapposizione fra amore e filologia è riesplora in varie forme, in tempi più recenti, anche in Italia. Soprattutto a causa di una certa sclerotizzazione del liceo classico, si è spesso perpetuato una sorta di divorzio fra conoscenza della lingua, concepita come strumento autosufficiente di comprensione, e amore curioso per il mondo greco. Così Diego Lanza conclude il suo saggio all'interno della più importante sintesi sulla civiltà greca apparsa in questi anni (2001, p. 1464):

«Non mi interessa imparare le lingue dei morti!» sentii dire una volta a un ragazzo di vivace intelligenza e di ricchi interessi culturali che aveva deciso di abbandonare il liceo classico. E lingua dei morti piuttosto che lingua morta è appunto il greco che si pretende i giovani ingeriscano, prima ancora di aver loro parlato dei Greci, dei legami ereditari che ci uniscono a loro, e insieme della fatica per arrivare a intenderne almeno un poco i linguaggi; il greco come strumento di iniziazione, il suo alfabeto e la sua grammatica come arcano sistema cifrato di superiore sapienza. E con quale esito? Per scoprire poi che in quella lingua di translucida irrealità, della quale diventa difficile immaginare il banale uso della comunicazione quotidiana, gli antichi non esprimevano che i nostri concetti più logori, condividevano le nostre più fruste convinzioni, covavano le nostre più comuni preoccupazioni, in una parola non erano quasi in nulla diversi da noi. Ma questi Greci, ricostruiti a misura di scrupoloso grecista, questi Greci davvero meglio sarebbe non si fossero mai conosciuti, o, se conosciuti, li si dimenticasse al più presto.

Come si accennava, lo studio del greco – in Italia come altrove – è in declino, ma è invece in espansione l'interesse per la civiltà greca: forse quel ragazzo in fuga dal liceo classico avrà reincontrato i Greci più tardi, sotto altre forme, come avviene a un delizioso personaggio di Márquez, il quale – dopo i noiosi studi filologici della scuola, presto cancellati da un amore impetuoso per la natura – si riscoprirà molti anni dopo a recitare suo malgrado una strofa di Sofocle, e si ributterà su quel mondo dimenticato fino a «riacquistare improvvisamente tutto il suo antico e sviscerato *amore* per i classici greci».

Quali Greci, però? Il divorzio di cui parliamo rischia di generare una duplice forma di narcisismo. Da un lato l'approccio di certa filologia, come nota Lanza, rischia di renderci ciechi alla vitale diversità del mondo antico. D'altro canto, però, un rischio non molto dissimile si nasconde anche nell'approccio «diretto» di cui parlano poeti, romanzieri e filosofi. Ne è un buon esempio la recente *Iliade* di Alessandro Baricco. Lo scrittore torinese ha rifatto Omero per adattarlo alla lettura pubblica, con una serie di interventi mirati: narrazione soggettiva (sono i personaggi a raccontare le loro storie, non il poeta onnisciente), qualche aggiunta tesa a esplicitare il non-detto dell'*Iliade* e soprattutto l'eliminazione degli dei e una resa stilistica moderna (2004, pp. 8-9):

L'Iliade mostra un'ostinazione sorprendente a cercare, comunque, una logica degli eventi che abbia l'uomo come ultimo artefice. Se quindi si tolgono gli dei da quel testo, quel che resta non è tanto un mondo orfano e inspiegabile, quanto un'umanissima storia in cui gli uomini vivono il proprio destino come potrebbero leggere un linguaggio cifrato di cui conoscono, quasi integralmente, il codice. In definitiva: togliere gli dei dall'*Iliade* non è probabilmente un buon sistema per comprendere la civiltà omerica: ma mi sembra un ottimo sistema per recuperare quella storia riportandola nell'orbita delle narrazioni a noi contemporanee... Da un punto di vista lessicale ho cercato di eliminare tutti gli spigoli arcaici che allontanano dal cuore delle cose.

Il libro di Baricco ha avuto un successo grande e meritato, e le sue scelte sono ben motivate e soprattutto esplicite, nella consapevolezza che la comprensione della civiltà antica non rientra fra i suoi obiettivi. Però... Si tratta in fondo delle stesse scelte operate implicitamente dal regista di *Troy* (2004), il kolossal della Warner Bros che ha sbancato i botteghini del globo: insieme ad altre meno comprensibili innovazioni, anche il film sopprime la narrazione onnisciente, integra il non-detto, parla una lingua contemporanea e soprattutto è vuoto di dei. Forse manca un po' di spezie, ma nell'insieme il prodotto è «gustoso e leggero», pienamente digeribile anche dagli intestini «pigri» di un pubblico privo di curiosità e incapace di concepire un mondo diverso dal proprio. Baricco è forse troppo sottile e scrive in una lingua sconosciuta ai più, ma c'è da scommettere che *Troy* piacerebbe ai due killer di Tarantino: a parte un abbigliamento fantasioso, gli unici tratti «esotici» dei Greci di *Troy* sono le diverse abitudini alimentari, mentre per il resto essi hanno la testa – e i muscoli palestrati – di un americano medio. Molti approcci «immediati» alla grecità, insomma, condividono con certa filologia una fondamentale inerzia, l'incapacità o il rifiuto di valicare il proprio orizzonte mentale per aprirsi a uno

spettacolo inconsueto, come se «il cuore delle cose» dovesse per forza risiedere «nell'orbita delle narrazioni a noi contemporanee».

L'ambizione di una disciplina giovane come Civiltà greca – e quindi anche di questo libro – è, o dovrebbe essere, quella di accendere la curiosità e magari di riconquistare il perduto amore.

1.2. *Civiltà e civilizzazione*

La parola «civiltà» è un sostantivo astratto derivato dal latino *civis*, cittadino. Per quanto a base latina, tuttavia, si tratta di un vocabolo ignoto agli antichi Romani. Le prime tracce della parola risalgono a quanto pare al XIV secolo, nel significato di «gentilezza», «buona educazione». Solo molto più tardi «civiltà» viene a indicare l'insieme delle strutture e degli sviluppi sociali, politici, economici e culturali che caratterizzano la società umana. Ma il significato oggi prevalente, quello che dà il titolo a questo libro, è ancora diverso:

Il complesso degli aspetti materiali, sociali e spirituali che identificano un popolo in una data epoca e area: *la civiltà assiro-babilonese, araba, europea; la civiltà medievale, moderna, delle macchine, del futuro...* Il livello di cultura e di progresso materiale, sociale e spirituale raggiunto dall'umanità intera o da un popolo: *la civiltà umana sembra essere giunta a una svolta; un popolo dalla civiltà ancora feudale* (estens.) cortesia, urbanità, buona educazione: *trattare qualcuno con civiltà* (Accornero, 2004, voce «Civiltà»).

L'ordine delle tre accezioni riflette la loro importanza nel linguaggio comune, ma ne rovescia la cronologia. Il significato primo per importanza, ma ultimo in ordine di apparizione, ricalca quello della parola francese *civilisation*, di origine illuminista:

A partire dalla metà del XVIII secolo, [*civilisation*] indica uno stadio avanzato della cultura e della società e insieme il processo attraverso il quale si è giunti a questo risultato (...) Il sostantivo «*civilisation*» compare per la prima volta nell'opera *L'ami des hommes ou traité de la population*, scritta dal marchese di Mirabeau e pubblicata nel 1756. Il termine «*civilisation*» è qui connesso a «*religion*» in quanto rispecchia il frequente uso del termine «*civiliser*» come effetto dell'opera di evangelizzazione (...) Contraddistinta dal significato di processo in corso, dall'idea di un divenire che Mirabeau sottolinea attraverso la metafora dell'«impulso», con implicita una finalità educativa fortemente connessa ai valori morali, questa definizione iniziale contiene in germe i tre risvolti che costituiranno in seguito la dimensione semantica del termine «*civilisation*»: in primo luogo una visione storica, caratterizzata dai concetti di «progresso» e di «evoluzione»; poi una visione antropologica riferita all'insieme delle attività umane, materiali e spirituali, inserite in un modello di evoluzione storica, e per ultimo una visione pedagogica diretta al perfezionamento illuminato dell'uomo, in quanto individuo, in quanto società e in quanto umanità intera (Lüsebrink, 1997, pp. 168-70).

Di questi tre risvolti, è oggi senz'altro prevalente quello antropologico, ampiamente penetrato anche nel linguaggio comune: ad esempio l'espressione «scontro di civiltà», presuppone chiaramente questa visione antropologica, la cui

«vittoria» andrà collegata a ragioni varie: il mondo sempre più globalizzato impone confronti continui con civiltà diverse dalla nostra, e d'altra parte la decolonizzazione e poi il lungo braccio di ferro tra i blocchi americano e sovietico ci hanno abituato a un'idea policentrica della civiltà (ora minacciata, secondo alcuni, proprio dalla globalizzazione). Ma qui è chiaro che le interpretazioni possono divergere. Un filosofo, per esempio, tenderà a privilegiare spiegazioni di altra natura. Secondo il *Dizionario di filosofia* curato da Nicola Abbagnano, «lo storicismo relativistico e in particolare l'opera del filosofo Spengler ha incrinato il complesso di certezze» su cui poggiava la nozione unitaria di civiltà:

Spengler ha bensì visto nella civiltà la forma più alta e matura di una cultura determinata ma ha visto anche in essa il principio della sua fine e ha mostrato che la cultura non è una sola e che tutte nascono, crescono e muoiono come organismi viventi. Alla sua opera è dovuta la generalizzazione del concetto di cultura e quindi anche di civiltà che sarebbe una fase determinata della cultura stessa. Con ciò la nozione di civiltà fondata su una determinata gerarchia di valori è stata messa in crisi. Il nome di civiltà è stato cominciato a usarsi al plurale (1971, voce «Civiltà»).

Dunque il cambiamento di significato, secondo Abbagnano, dipenderebbe in gran parte da una singola opera filosofica: il *Tramonto dell'Occidente*, un libro che all'indomani della Grande Guerra ebbe in effetti una straordinaria risonanza – anche per il momento tragico che l'Europa attraversava in quegli anni. Appare comunque difficile trovare una spiegazione unitaria: già a fine Settecento la parola *civilisation* fu usata per sostenere l'idea che il mondo intero fosse prima o poi destinato a un'illuministica diffusione dell'uguaglianza e della ragione fra gli uomini, ma si prestò a usi diversi del tutto opposti. In Francia, ad esempio, si svilupperà presto l'idea – poi funzionale all'espansionismo napoleonico – che la *civilisation* fosse propria di un popolo che meritava di porsi alla testa dell'Europa e del mondo. Per converso, nel 1808 l'abate Grégoire, nella sua opera sulle letterature nere, scriveva che l'Europa «cristiana e civilizzata» aveva introdotto fra i presunti selvaggi e barbari dell'Africa «la depravazione, lo squallore, l'oblio di tutti i sentimenti della natura» e il tutto «per procurarsi dell'indaco, dello zucchero, del caffè». Qualunque ne sia stata la principale causa, l'accezione «antropologica» ha finito per stravincere, anche se fra i significati di *civilisation*, nelle lingue europee, ci sono ancora chiare tracce tanto dell'elemento «evolutivo» quanto di quello «pedagogico».

Resta da considerare la particolarità italiana: perché «civiltà» e non «civiltizzazione»?

Soltanto in Italia il termine «civiltizzazione», peraltro riscontrabile già nel 1770, non ha avuto successo per motivi soprattutto di estetica della lingua. Il nuovo significato, trainato dal concetto di «civiltizzazione», si trova connesso, a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, ai termini ben più antichi «civiltà» e «civile», che non sono però in grado di rendere, a causa del loro carattere sostanzialmente statico, la complessiva valenza storica connessa al concetto di «civiltizzazione» – soprattutto in francese e in inglese – e sono rimasti in definitiva più vicini che non tale concetto ai termini «civilité» e «honneteté», nel significato di gentilezza, buona creanza, derivanti dalla cultura delle società di corte (Lüsebrink, 1997, p. 170).

Rispetto a *civilisation*, la parola italiana ha dunque mantenuto un'ambiguità ancora maggiore: in essa convergono una nozione *descrittiva* – civiltà come bagaglio complessivo delle manifestazioni culturali di un popolo – e una nozione *normativa*, che indica la distinzione fra popoli civili e meno civili, o addirittura incivili, nonché il grado di «educazione» dei singoli all'interno di una data civiltà. Si tratta dunque di un termine da utilizzare con cautela, anche se proprio la sua ricca ambiguità può farne uno strumento di indagine in qualche modo più utile, perché spesso le due prospettive sono inestricabilmente collegate. Così, dal punto di vista dei due killer di Tarantino, la civiltà europea può essere *descritta* in base a certe usanze relative all'alimentazione e al consumo di stupefacenti; al tempo stesso, non manca un atteggiamento crudamente *normativo*: gli Europei sono implicitamente inferiori a causa dell'abominevole «merda gialla».

1.3. Black Athena

Accanto allo sguardo «filologico» sul mondo classico e a quello «artistico», si è dunque venuto a creare, in tempi relativamente recenti, un terzo punto di vista, che chiamiamo antropologico. Specialmente negli anni settanta, prima in Francia, poi in America e infine anche altrove si sono moltiplicati studi che miravano a ricostruire l'orizzonte mentale e le categorie di pensiero dell'uomo greco, necessariamente diverse da quelle dei contemporanei. In una prospettiva parzialmente sovrapponibile a quella di Nietzsche, venivano così valorizzati gli aspetti più «selvaggi» del mondo greco, nel quale si vedeva ora non tanto l'avamposto della civiltà occidentale, quanto una società largamente tradizionale che poteva essere meglio compresa attraverso uno studio comparato di altre civiltà altrettanto tradizionali ma contemporanee, e dunque osservabili direttamente. Di qui i frequenti paragoni con pellirossa, popolazioni africane, e così via. Una simile novità da un lato si è ora scontrata, ora fusa con la prospettiva filologica; dall'altro, ha influenzato anche lo sguardo «artistico» sui Greci. Ad esempio i film e le *pièces* teatrali che Pasolini ha dedicato alla Grecia antica (*Medea*, *Edipo Re*, *Orestide*...) mostrano chiari i segni di una visione antropologica e «primitiva» della Grecia, che ha trovato forse la sua punta più radicale nell'ideazione di una *Orestide africana*, uno strano film-dramma-documentario che traspone la vicenda eschilea nel continente nero.

Basta pensare, per esempio, a che stupenda funzione possono avere i cori in un film africano: basta prendere la gente di qualche villaggio (...) e dire a questa gente: «Cantate e ballate», ed ecco che i cori greci sembreranno rivivere: basterà stampare come didascalia sotto quelle voci «selvage» che cantano le parole chiarificatrici ed evocatrici del coro (Pasolini, cit. in Fusillo, 1996, p. 240).

Pasolini, comunque, seguì l'indirizzo antropologico (ma anche marxista, psicoanalitico...) lungo un suo personalissimo itinerario umano e artistico. Ma l'idea di una Grecia africana doveva avere ben altra eco culturale e scientifica di lì a

qualche anno, con la pubblicazione di un libro che avrebbe scosso le coscienze dell'America e creato un terremoto nel mondo della filologia d'oltreoceano. Il libro in questione è *Black Athena* di Martin Bernal, una curiosa figura di intellettuale a metà strada fra il professore molto «in» e l'eterno outsider. Da un lato un'ottima carriera con i contatti «giusti»: ricco londinese di nascita (classe 1937), Bernal si forma a Cambridge per approdare infine in America nella prestigiosa e ai tempi ultraconservatrice università di Cornell. Per altri versi, un marginale: figlio illegittimo, carattere ribelle, cresciuto in un ambiente rivoluzionario, Bernal era professore di lingua e cultura cinese, scelta legata sia alla sua fede maoista, sia all'ambizioso progetto di relativizzare la propria formazione occidentale immergendosi in una cultura completamente diversa. Bernal dà ben presto ottime prove di studioso, ma al contempo matura una forte insofferenza per il raggiunto successo e per il conservatorismo filo-occidentale dei suoi colleghi. Decide quindi di cambiare completamente strada: dopo dieci anni di gestazione, nel 1987 Bernal pubblica – non senza difficoltà – il primo volume di *Black Athena* presso una piccola casa editrice inglese. Il successo induce presto l'americana Rutgers University Press a comprare a scatola chiusa i diritti del primo come dei seguenti volumi.

Secondo Bernal, ci sono due grandi modelli per ricostruire la storia e le origini della Grecia. Il primo è quello adottato dai Greci stessi e poi da tutta l'antichità e dominante fino alla fine del Settecento: le origini della cultura greca vanno ricercate in Egitto, che ha esercitato sui Greci un'influenza decisiva, di carattere culturale se non politico-militare (attraverso un processo di colonizzazione). Ai primi dell'Ottocento, questo modello cede il passo a una nuova spiegazione, basata sull'appartenenza dei Greci alla famiglia linguistica indoeuropea, di origine nordica: la cultura greca viene così isolata dai popoli mediterranei, per diventare culla solitaria della civiltà «ariana», pura e superiore. La nascita e il consolidamento di questo modello sono dovuti essenzialmente all'influenza del razzismo, specie antisemita, nei paesi di lingua inglese e germanica. Oltre che smascherare l'ideologia implicita della filologia anglosassone e tedesca, Bernal si propone di riportare in auge – non senza qualche aggiustamento teso a cogliere elementi di verità nel modello rivale – la spiegazione antica della storia greca: sulla base di argomenti linguistici, archeologici e letterari, Bernal conclude che Atena, dea della sapienza e simbolo di civiltà, è «nera».

Nel campo dei classici greci, *Black Athena* è forse il successo editoriale del secolo: la sua influenza va ben al di là degli studi specialistici, ed è presto al centro di una controversia feroce tra fautori e detrattori che continua tutt'oggi. Il libro è diventato così un vessillo afrocentrico nelle dispute culturali sull'origine della civiltà. La vastità degli argomenti portati da Bernal, che non è in origine un classicista, ha prestato il fianco ad accuse di diletterismo e alle critiche circostanziate degli specialisti di diverse aree. D'altro canto, però, proprio per l'intrecciarsi di prospettive molto diverse, Bernal ha sempre trovato modo di replicare agli attacchi: gli avversari lo hanno paragonato all'Idra di Lerna, il drago policefalo cui sempre rispuntano le teste che il nemico solo temporaneamente riesce a mozzare. Bernal ha infatti deciso di dedicare il resto della sua vita allo sviluppo e alla difesa della sua

proposta, che per un pubblico insolitamente vasto ripropone un nuovo caso Nietzsche: i fondamenti scientifici, ideologici e morali della filologia classica vengono messi in discussione. Sicuramente, i due killer di Tarantino, a modo loro, si appassionerebbero al dibattito, finendo magari per spararsi l'un l'altro...

Il gran polverone suscitato dal libro di Bernal è indicativo di quanto la «civiltà greca» possa essere rilevante per i contemporanei, specialmente negli Stati Uniti, dove i dibattiti culturali – almeno agli occhi disincantati degli Europei – hanno qualcosa di rozzo e grandioso al tempo stesso. Ma per capire quanto le accuse di Bernal possano essere fondate, basta ascoltare la lezione inaugurale – fra le due guerre – di un professore di liceo tedesco. Ce la racconta Fred Uhlman, nel fortunatissimo romanzo *l'Amico ritrovato*, che rievoca le sue esperienze di adolescente:

«Signori» – esordì all'inizio della lezione – «c'è storia e storia. C'è la storia contenuta nei vostri libri e quella che lo sarà tra poco. Sapete tutto della prima, ma nulla della seconda perché alcune potenze oscure (...) hanno tutto l'interesse a tenervela nascosta (...) Queste potenze oscure, come le ho chiamate, sono all'opera ovunque, in America, in Germania ma soprattutto in Russia e, abilmente camuffate, stanno influenzando il nostro stile di vita, minando i nostri principi morali e il nostro retaggio nazionale. «A quale retaggio si riferisce» mi chiederete... Ebbene, ora vi spiegherò ciò che questo retaggio ha significato negli ultimi tremila anni. Verso il 1800 a.C. un gruppo di tribù ariane, i Dori, fece la sua comparsa in Grecia. Fino a quell'epoca la Grecia, paese povero e montuoso, abitato da popolazioni di razza inferiore, era rimasta immersa nel sonno dell'impotenza. Patria di barbari, senza passato e senza futuro. Ma poco dopo l'arrivo degli ariani il quadro mutò completamente finché, come tutti sappiamo, la Grecia fiorì, fino a trasformarsi nella civiltà più fulgida della storia dell'umanità.»

Le «potenze oscure», pare di capire, sono gli Ebrei, o gli atei comunisti, o tutti e due. Paradossalmente, simili strali colpiscono oggi gli Arabi o la loro religione, come accade in un recente libro che identifica allegramente «nei generali di Dario [il re persiano nemico dei Greci nel V secolo a.C.] gli antenati degli *yes-men* di Saddam e dei pasdaran di Khomeini» (Lanza, 2001, p. 1452). Il libro, pubblicato nel 1998, si intitola *Chi ha ucciso Omero*, e gli autori vi affermano fra l'altro che

la sapienza greca non è mediterranea, ma anti-mediterranea (...) La *polis* non è né di ispirazione africana né asiatica, ma un'istituzione in deliberata opposizione ai modi orientali di affrontare il governo, la letteratura, la religione, la guerra, i diritti individuali, la cittadinanza, la scienza (...) I valori essenziali della Grecia classica sono unici, immutabili e non multiculturali, e perciò spiegano sia la durata e il dinamismo della stessa cultura occidentale – cultura che noi come intellettuali occidentali dobbiamo smettere di difendere e piuttosto riguadagnarne la coscienza del possesso, come l'unico paradigma che potrà salvare o distruggere il pianeta (cit. in Lanza, 2001, p. 1452).

Ovviamente, *Chi ha ucciso Omero* è anche un attacco implicito a Bernal, ma è sconcertante la consonanza di queste affermazioni con quelle del professore di Uhlman, anche se il bersaglio sono ora gli Arabi e non più gli Ebrei. Questa riappropriazione aggressiva e purista della Grecia, molto diffusa fra i cristiani

integralisti noti come «Teocon» (vedi cap. 10, par. 10), ha un che di amaramente ironico: nell'antichità, i Padri della Chiesa – per screditarla – insistevano proprio sul carattere multiculturale e secondario della cultura greca, mentre all'indomani dell'11 settembre sarà il Mullah Omar ad appropriarsi di Omero, paragonando l'America a Polifemo, gigante accecato da un nemico cui non sa dare nome. Un trasformismo vorticoso ma a suo modo coerente: si scambiano le casacche, ma resta la violenza. Simili dibattiti hanno peraltro almeno un altro aspetto paradossale: da un lato i «terzomondisti» che si ispirano a Bernal ritengono di salvaguardare gli interessi dei paesi non europei avanzando rivendicazioni sulla cultura occidentale, rafforzandone in qualche modo la presunta superiorità; dall'altro, gli «occidentalisti» rivendicano un'improbabile «purezza» e «unicità» della Grecia, senza tener conto del fatto che le grandi conquiste culturali elleniche derivano in larga misura proprio dalla proiezione sul mare, fra scambi culturali, commerci e spostamenti di popolazioni capaci di offrire ai Greci arcaici un'apertura di prospettive straordinaria. Sarà dunque il caso, a metà del cammino, di spostare il nostro sguardo sulla Grecia antica per vedere se il nostro concetto di «civiltà» abbia qualcosa a che vedere con quel mondo. Un nuovo inizio, lontano da quell'America da cui il discorso ha preso le mosse.

1.4. *Da Los Angeles alle pendici dell'Etna*

Un eroe e un Satiro sono di fronte alla bocca di una grotta, che si rivelerà luogo di un orribile omicidio. Sono personaggi del mito, abituati a calcare le scene teatrali e dunque del tutto noti al pubblico. Il satiro, Sileno, è prigioniero del ciclope Polifemo, mentre l'eroe è appena sbarcato da una nave e vuol sapere: il paese in cui si trova è davvero così diverso dalla Grecia? Sì, sostiene il Satiro: il Ciclope non conosce la pietà verso gli dei e soprattutto ignora la dolce bevanda di Bacco, il vino. L'eroe, che porta con sé vasellame greco, è preoccupato e curioso. Sileno dunque gli spiega che razza di paese è quello in cui si trovano:

EROE: Dove sono le mura e le torri della città?

SILENO: Non ci sono: niente uomini su questi monti, straniero.

EROE: E chi ci abita, allora? Soltanto le bestie?

SILENO: I Ciclopi; ma vivono in caverne, non in case.

EROE: Chi è il loro signore? O hanno un governo democratico?

SILENO: Ciascuno fa per sé, e nessuno obbedisce a nessun altro, in niente.

EROE: Seminano il frutto di Demetra? O di che altro vivono?

SILENO: Si nutrono di latte, di formaggio e di carne di pecora.

EROE: Conoscono il liquore di Bacco, il succo della vite?

SILENO: No: la loro è una terra senza gioia (vv. 113-24).

Dopo l'introduzione di Sileno e del coro, è questa la prima scena del *Ciclope*, dramma satiresco di Euripide, che vede l'eroe alle prese con il bolso Sileno, «capo» dei Satiri. Nel genere forse più «pulp» della letteratura greca, Euripide mette in

scena un celebre episodio dell'*Odissea*: l'eroe è niente meno che Odisseo.

Si diceva che le domande relative a culture diverse sono rivelatrici del concetto di civiltà di chi le pone. Così, la stralunata conversazione fra i due rivela nodi importanti della civiltà greca. Il primo punto, ampiamente sviluppato già nell'*Odissea*, è la pietà verso gli dei, sconosciuta a Polifemo, che si crede superiore a Zeus (vv. 30 e 316 ss.). In secondo luogo, torri e mura, insomma l'architettura della città, gli aspetti materiali (palesi anche nel vasellame greco di Odisseo). In terzo luogo, la forma politica. Monarchia? Democrazia? Macché, qui la civiltà non c'è. In quarta posizione, ecco un punto caro anche ai killer americani: alcolici e carboidrati. Dunque gli ingredienti per una cena o un simposio, centrati sui cereali e sul vino. Per i Greci il simposio era anzi il luogo naturale della musica (concepita come insieme di armonia e poesia) e della filosofia, tanto che il *Simposio* di Platone è il testo paradigmatico che meglio di ogni altro definisce il concetto greco di filosofia. Infine, bisogna ricordare che tutti questi discorsi sono elaborati all'interno del *mito* di Odisseo, distruttore di Troia ed esploratore del mondo, un cardine dell'immaginario greco in opposizione a civiltà diverse. Ma Odisseo, ovviamente, non può parlare apertamente del mito, perché *egli stesso è il mito*: quest'ultimo elemento, dunque, è implicito ma è in certo modo il più importante. Ne emerge una sorta di «hit parade» della civiltà greca: *mito, religione, arte, musica, politica, filosofia*. Sono sei aspetti del mondo greco che non a caso corrispondono ai sei approfondimenti proposti nella terza parte di questo volume. Nel loro insieme, naturalmente, essi trovano espressione nella *civiltà letteraria* della Grecia, che di questo libro costituisce, invece, la seconda parte. Per una serie di ragioni, questi aspetti, centrali nella definizione di civiltà greca, sono fra quelli che maggiormente hanno influenzato i moderni, anche se certo vi sono molte e importanti facce della grecità che qui purtroppo non avremo lo spazio per trattare. Rimane, però, un punto oscuro: esisteva in Grecia un concetto di «civiltà» paragonabile al nostro? Per rispondere a questa domanda, seguiamo ancora le vicende del *Ciclope* nelle parole del coro:

Forza! Chi sarà il primo e chi il secondo
a sollevare il palo incandescente,
a ficcarlo nella pupilla del Ciclope
e a spegnergli la luce dell'occhio?
Silenzio! Silenzio! È ubriaco.
e canta una canzonaccia sguaiata.
Come stona lo zoticone! Ma piangerà,
quando uscirà dalla sua tana di pietra!
Coraggio, diamo a questo *ignorante*
una lezione di *civiltà* nel corteo di Bacco (vv. 483-94)

Polifemo si rivela incivile sotto il profilo musicale, un elemento chiave come abbiamo visto. Le nozioni qui rese con «ignorante» e «civiltà» sono veicolate in greco dalla radice «paid-» o «ped-», da cui in italiano derivano parole come «paideutico» (educativo) ed «enciclopedia» (lett. «educazione ciclica»). Molto

comune, in greco, il sostantivo *paideia*, che in alcuni contesti ha un significato abbastanza prossimo a quello di civiltà:

Allo stesso modo pensa, ora, all'uomo che più di ogni altro ti sembri ingiusto fra quanti sono cresciuti fra le leggi e fra gli uomini: ebbene costui si rivelerebbe un uomo giusto, anzi un professionista della virtù, se dovessimo giudicarlo in confronto a gente priva di civiltà (*paideia*), di tribunali, di leggi, e di qualunque coercizione atta a inculcare la cura della virtù, insomma, in confronto a dei selvaggi come quelli che il commediografo Ferecrate mise in scena l'anno scorso alle feste Lenee. Fossi nato in mezzo a uomini del genere, come i misantropi di quel coro, certo (...) rimpiangeresti amaramente la malvagità degli uomini di qui (Platone, *Protagora* 327c-d).

In questo brano di Platone, il sofista Protagora contrappone in modo molto chiaro la nozione di *paideia* alla condizione dei selvaggi. Ma la parola *paideia* serve anche a marcare la distanza fra diverse civiltà, e in particolare fra i Greci e i barbari:

Di tanto Atene ha distanziato il resto del genere umano nel pensiero e nella parola che i suoi allievi sono diventati maestri del resto del mondo; ed essa ha ottenuto che il nome di Greci sia attribuito piuttosto a coloro che sono partecipi della nostra civiltà che a coloro che hanno in comune con noi il sangue (Isocrate, *Panegirico* 50).

Contemporaneo di Platone, Isocrate, nonostante l'accesso di chauvinismo ateniese, esprime un concetto importantissimo: *l'identità greca non ha base razziale ma culturale*. L'appartenenza alla civiltà greca si fonda infatti sulla *paideusis* (sinonimo di *paideia*) non sul sangue. Ecco allora che il poeta inglese Shelley (1792-1822) potrà dire, molti secoli dopo, che «Greci siamo tutti. Le nostre leggi, le lettere, la religione e l'arte hanno le loro radici nella Grecia». Del resto, la Grecia ha conosciuto forme di etnocentrismo ma non di razzismo, e il colore della pelle, come tale, non fu mai sentito come segno «di una profonda alterità di natura» (Sassi, 1988, p. 37).

Accanto a *paideia*, c'è almeno un'altra parola greca che si avvicina alla nozione di civiltà. Si tratta del termine *nomos*, da cui in italiano deriva «autonomo», letteralmente colui che si determina da solo. *Nomos* ha in effetti una gamma di accezioni molto ampia, che varia da legge a costume, da abitudine a brano musicale. In alcuni contesti, comunque, si avvicina alla nozione di civiltà:

Se uno proponesse a tutti gli uomini di scegliere, tra tutti i costumi esistenti, i migliori, ciascuno, dopo averci ben pensato, sceglierebbe i propri (...) Che questo sia l'atteggiamento di tutti gli uomini per quanto riguarda i costumi lo si può ricostruire da molti indizi: in particolare da quel che ora dirò. Dario al tempo del suo regno mandò a chiamare i Greci che erano alla sua corte e chiese loro a che prezzo avrebbero accettato di mangiare i loro avi defunti: e quelli risposero che non lo avrebbero fatto a nessun prezzo. Dopo di che Dario chiamò alcuni Indiani appartenenti alla popolazione dei Callatii, che hanno l'abitudine di mangiare i genitori defunti, e chiese loro – alla presenza dei Greci, i quali, per mezzo di un interprete, capivano ciò che dicevano i Callatii – a quale

prezzo avrebbero accettato di bruciare i loro genitori defunti; quelli si misero a urlare ingiungendogli di non bestemmiare. Tale è la forza del *nomos* in un ambito come questo, e a ragione, secondo me, Pindaro disse che il *nomos* è il sommo sovrano (Erodoto, *Storie* III 38).

In questo brano, Erodoto (V secolo) mette a punto una nozione che ancor'oggi riteniamo un ingrediente fondamentale della nostra civiltà, ossia il *relativismo culturale*. Peraltro, è interessante notare come nel racconto dello storico questa nozione provenga ai Greci dal re dei Persiani, a capo di un gigantesco impero multi-etnico. Ma per i Greci la civiltà era anche un fattore di identità sensuale e istintiva, come possiamo vedere se torniamo ai nostri eroi satireschi:

ODISSEO (*versando del vino a Sileno*): Ecco qua.

SILENO: Accidenti, che bel profumo!

ODISSEO: Ma che dici «bello»? Lo vedi forse, il profumo?

SILENO: No, per Zeus! Però lo sento col naso.

ODISSEO: Adesso manda giù, così non loderai più solo a parole.

SILENO (*beve*): Ehilalalà! Bacco mi invita a danzare. (*Accennando un passo di danza*) Trallallì, trallallà!

ODISSEO: Ti ha annaffiato la gola per bene?

SILENO: Eccome! Mi è arrivato fino alle unghie dei piedi! (...) Pur di bermi una sola coppa, sono pronto a dare in cambio le greggi di tutti i Ciclopi; lasciatemi ubriacare ancora una volta, lasciatemi dimenticare gli affanni, e poi mi butterò in mare dalla rupe di Leucade. Chi non trova piacere nel vino è un pazzo: quando bevi, questo coso qui ti si rizza, ti viene voglia di palpare un paio di tette, di sfiorare con le dita praticelli ben curati, di danzare, dimenticando ogni dolore. E io non dovrei baciare questa bevanda? Al diavolo il Ciclope con la sua *ignoranza* e quell'occhiaccio in mezzo alla faccia! (Euripide, *Ciclope* vv. 153-74).

Se per i killer di Tarantino il ketchup sulle patate è il baluardo della civiltà contro la barbarie della maionese, nel *Ciclope* di Euripide lo stesso ruolo è svolto dal vino, o meglio dal suo consumo civile – per la verità spesso disatteso dai Satiri – fatto di musica, eros e ospitalità.

1.5. *Caucaso-Atene, Atene-Egitto: viaggi di frontiera*

La *paideia*, come dicevamo, marca la differenza non solo fra civili e incivili, ma anche fra Greci e barbari, ossia tutti quei popoli che non parlavano la lingua greca, e dunque producevano suoni apparentemente confusi e incomprensibili (questa l'etimologia di «barbaro»: colui che balbetta, che dice «bar-bar»). Questa demarcazione appare evidente proprio nei nostri sei concetti-chiave di civiltà greca.

Erodoto si sofferma sulla figura di Anacarsi, un leggendario saggio del VI secolo a.C. nativo della Scizia (la regione del Caucaso). Secondo alcune fonti, Anacarsi era semigreco e bilingue, e viaggiò in lungo e in largo per il mondo. Gli si attribuiva un poema in cui erano paragonati i costumi degli Sciti e dei Greci, e proprio questo suo interesse per la grecità lo condusse alla rovina: nella città di Cizico, Anacarsi apprese il culto greco della Grande Madre, e lo importò – di ritorno in patria – nella sua Scizia. La notizia della passione per i riti greci giunse però all'orecchio del re,

che lo giustiziò con arco e freccia, l'arma tradizionale scitica.

Anacarsi divenne presto una leggenda: già Platone gli attribuiva molte invenzioni, e in effetti era considerato l'inventore della ruota da vasaio. Secondo Diogene Laerzio, il biografo dei filosofi di età imperiale, Anacarsi amava riflettere sull'arte: era stupito che in Grecia le gare fra artisti fossero valutate da giudici che artisti non erano. Oltre a religione e arte, la curiosità di Anacarsi sulle differenze culturali fra Greci e Sciti si appuntava sulla politica: Plutarco racconta che visitò Atene, dove fu ospite del grande politico e legislatore Solone. Anacarsi gli espresse il suo scetticismo: le leggi di Atene non sono molto diverse dalle ragnatele, perché entrambe catturano esseri poveri e deboli, mentre ricchi e potenti possono facilmente spezzarle. Sempre il biografo Diogene gli attribuisce queste nobili parole: «Io sono venuto tra i Greci per apprendere i loro costumi e i loro modi di vita. Non ho bisogno di oro, ma mi basta tornare tra gli Sciti uomo migliore.» Gli aneddoti sulla sua vita (e sulla morte!) fanno di Anacarsi un precoce martire del relativismo culturale: egli apprende, critica, confronta, discute, per divenire «uomo migliore». Sia l'arte – specialmente l'architettura pubblica – sia la religione, che era una religione di stato, rientrano in qualche modo in una nozione ampia della politica. Nei miti relativi alla nascita della civiltà, in effetti, religione, arti, e politica sono i tre grandi movimenti del progresso umano, come emerge chiaramente nel mito di Protagora, manifesto della democrazia ateniese (vedi cap. 6, par. 3). L'ultimo movimento in ordine di tempo, la politica, è però il più importante, e riassume in sé i due precedenti. Protagora indica nelle virtù civiche «la virtù propria dell'uomo» (Platone, *Protagora* 325a), che è trasmessa «a tutti» (327b). È una considerazione che per il metodo e soprattutto i contenuti preannuncia la posizione di Aristotele, secondo cui la specie umana viene definita sulla base di una *differenza specifica* che la isola e distingue dalle altre: *l'uomo* – recita la celebre definizione aristotelica – è *un animale politico dotato di logos*, che persegue nella *polis* un fine comune (vedi *Politica* 1253a2 sgg.).

Per Aristotele, la politica include le arti (specie l'architettura pubblica) e la religione, come mostrano diverse pagine della *Politica*. Già Protagora, del resto, aveva partecipato alla fondazione – patrocinata dallo Stato ateniese – della città di Turii, con un attento programma culturale che comprendeva politica, architettura e religione. Aristotele ribadirà inoltre a chiare lettere un punto implicito nella posizione di Protagora: a dispetto della narrazione cronologica del mito è chiaro che «la natura non è la condizione originaria, ma quella finale, cioè la piena realizzazione dello sviluppo, quindi non si oppone alla civiltà, alla cultura, ma anzi coincide con questa» (Berti, 1979, p. 288). La vera natura è dunque un punto d'arrivo che ai primitivi è ancora sconosciuto: nulla di più lontano dalla concezione che noi abbiamo ereditato da Hobbes o Rousseau, secondo cui «natura» è la condizione dell'uomo selvaggio prima del suo ingresso nella società politica.

Già da questi pochi accenni si può vedere quale straordinario collante identitario offrissero ai Greci arte, religione e soprattutto politica: l'uomo greco vi trovava la sua vera natura. Così nei *Persiani* di Eschilo, tragedia rappresentata nel 472 a pochi anni di distanza dal grande scontro fra Greci e Persiani, la regina barbara Atossa si

informa sulla costituzione politica dei lontani ed «esotici» Ateniesi, ricavando una risposta per lei incomprensibile: gli Ateniesi non hanno un capo, ma sono uomini affratellati dalla libertà, coesi e uniti da un comune sentire e non dalla forza della repressione – a differenza dei Persiani, che andavano in battaglia frustati dai comandanti. E questa civiltà dei Greci sembra davvero aver varcato i secoli. Auschwitz, 1944:

Ciascuno nel suo angolo consueto, stazionano in Borsa i mercanti di professione; primi fra questi i greci, immobili e silenziosi come sfingi, accovacciati a terra dietro alle gamelle di zuppa densa, frutto del loro lavoro, delle loro combinazioni, e della loro *solidarietà nazionale*. I greci sono ormai ridotti a pochissimi, ma hanno portato un contributo di prim'ordine alla fisionomia del campo (...) sono i depositari di una concreta, terrena, consapevole saggezza in cui confluiscono le tradizioni di tutte le *civiltà* mediterranee. Che questa saggezza si risolva in campo con la pratica sistematica e scientifica del furto e dell'assalto delle cariche, e con il monopolio della Borsa dei baratti, non deve far dimenticare che la loro ripugnanza dalla brutalità gratuita, la loro stupefacente coscienza del sussistere di una almeno potenziale *dignità umana*, facevano dei greci in Lager *il nucleo nazionale più coerente*, e, sotto questi aspetti, *più civile*.

Così Primo Levi nel capitolo «Al di qua del bene e del male» di *Se questo è un uomo* (corsivi miei). Proprio mentre dimostra «scientificamente» – nello stile della sua rievocazione-trattato dedicata alla demolizione nazista dell'uomo – che in Lager le categorie di «bene» e «male» non hanno corso, la civiltà greca – qui rappresentata dagli ebrei di Salonicco o Tessalonica – è agli occhi di Levi il solo spiraglio di umana dignità nel buio morale di Auschwitz.

Al ritratto «pubblico» di una civiltà che resiste perfino al Lager, si affianca un'immagine «privata» nella *Tregua*, dove Primo Levi racconta il rocambolesco ritorno in Italia dopo la liberazione. Il ritorno alla libertà è mediato e favorito in modo decisivo da un compagno di prigionia greco, uomo di frontiera, gran conoscitore di lingue e culture diverse, cosa che gli permetterà di tenere in pugno un intero plotone di Italiani parlando «di ragazze e di tagliatelle, di Juventus e di musica lirica, di guerra e di blenorragia, di vino e di borsa nera, di motociclette e di espedienti». Finché, un giorno, si abbandonerà alla rievocazione

delle ore liete e serene trascorse in riva al suo golfo, dopo la giornata di lavoro, con i colleghi mercanti, in certi caffè su palafitte che mi descrisse con inconsueto abbandono, e dei lunghi discorsi che quivi si tenevano. Quali discorsi? Di moneta, di dogane, di noli, naturalmente; ma di altro ancora. Cosa abbia ad intendersi per «conoscere», per «spirito», per «giustizia», per «verità». Di quale natura sia il tenue legame che vincola l'anima al corpo, come esso si instauri col nascere, e si sciogla col morire. Cosa sia libertà, e come si concili il conflitto fra la libertà dello spirito e il destino. Cosa segua la morte, anche: ed altre grandi cose greche. Ma tutto questo a sera, beninteso, a traffici ultimati, davanti al caffè o al vino o alle olive...

Destino e libertà, giustizia e verità, anima e spirito: ecco le «grandi cose greche» del mito, della poesia, della filosofia, ma in un contesto quotidiano di vino e olive, come avveniva del resto nei simposi antichi. Non sarà mancata certo la musica,

ancor'oggi ovvia e onnipresente nel mondo greco: una «categoria implicita» che l'amico di Levi non sente neppure il bisogno di nominare. Per esplorare la «greicità» di mito, musica e filosofia ci serviremo ancora di un uomo di frontiera, antenato del Greco di Levi e per certi versi speculare allo scita Anacarsi.

Il greco di frontiera è proprio l'ospite ateniese dello Scita: Solone, vissuto fra VII e VI secolo. Sono sopravvissuti della sua opera diversi frammenti poetici, che mostrano nel modo migliore la caratteristica mescolanza greca di mito, musica e filosofia con impegno civico e occasioni quotidiane. Leggiamo così di simposi a base di torte, focacce, lenticchie, e semi di sesamo, e proprio il simposio era il contesto in cui la produzione poetico-musicale di Solone trovava espressione. Ai compagni di bevute Solone cantava il mito e la giustizia degli dei nella famosa *Elegia alle Muse*, ma al tempo stesso li incitava all'azione politica, e in altre occasioni rifletteva sul destino degli uomini, la giustizia, la conoscenza, la morte, insomma le «grandi cose greche», e sempre «davanti al vino». Ma Solone era appunto uomo di frontiera, che viaggiò il mondo per amor di conoscenza proprio come Anacarsi. Lo troviamo alla corte del ricchissimo Creso, che si credeva l'uomo più felice e fortunato del mondo: Solone gli darà una lezione di morale, perché nessun uomo può dirsi felice prima di aver compiuto il suo destino, e la misera caduta di Creso – che sulla pira funebre urlerà il nome di Solone – ne è la migliore testimonianza (vedi cap. 7, par. 6, 8). Lo troviamo – soprattutto – sul Nilo, dove confronterà il sapere greco con quello antico e venerabile degli Egizi.

Siamo agli antipodi rispetto alla Scizia: quest'ultima – con una curiosa deformazione della geografia reale – rappresentava a occhi greci il nord selvaggio, e gli Sciti erano ritenuti la popolazione più giovane del mondo conosciuto; al contrario, l'Egitto è l'estremo sud, culla della più antica civiltà, pietrificata nell'eterna e immobile ripetitività dei suoi geroglifici. Il viaggio di Solone presso la città di Sais, sul Nilo, è dunque analogo, parallelo a quello di Anacarsi ad Atene. Il racconto è di Platone, nel dialogo *Timeo* (tra l'altro, uno dei testi chiave nella disputa innescata da Bernal).

Socrate ha rievocato la città ideale, governata dai filosofi, ma ora ha un desiderio «cinematografico»: vorrebbe vedere la sua bella città in *movimento* (questo il significato di *cinema*, parola greca), impegnata in una grande impresa. Uno dei suoi interlocutori ha quel che serve: Crizia rievoca un giorno della sua infanzia, giorno di festa, quando lui e i suoi amici si sfidavano in una gara poetica, e cantavano soprattutto le canzoni di Solone. Il nonno, in quella circostanza, disse che Solone sarebbe stato un poeta più grande di Omero, se solo avesse portato a termine il poema che gli aveva ispirato l'Egitto (*Timeo* 21e-22b):

C'è in Egitto, nel Delta, là dove al vertice si divide il corso del Nilo, la provincia detta Saitica, e di questa provincia è capitale Sais (...) Secondo gli abitanti, fondatrice di quella città fu una dea, che in egiziano si chiama Neith, e in greco, come dicono loro, Atena: infatti essi sono molto amici degli Ateniesi e si vantano di essere, in un certo senso, nostri parenti. Solone dunque raccontava che, non appena arrivato lì, ricevette grandi onori, e informandosi una volta delle tradizioni antiche dai sacerdoti più dotti in queste cose, scoprì che né egli stesso né alcun altro greco sapeva praticamente nulla di tutto ciò. E un giorno, volendo indurli a parlare dei fatti antichi, si mise a raccontare la

storia per noi più antica, le vicende di Foroneo, che si considera il primo uomo, e di Niobe, e narrò come dopo il diluvio sopravvissero Deucalione e Pirra, ed espose la loro discendenza, tentando di contare quanti anni fossero passati dagli avvenimenti che raccontava e di datarli. Ma uno di quei sacerdoti, che era molto anziano, disse: «Solone, Solone, voi Greci siete sempre ragazzi, un vecchio fra i Greci non esiste!» All'udire queste parole, egli chiese: «Ma che vuoi dire?» «Siete tutti spiritualmente giovani», rispose, «perché nelle vostre menti non avete nessuna antica opinione formatasi per lunga tradizione e nessuna tradizione incanutita dal tempo.»

In effetti – spiega il sacerdote – la Grecia è ciclicamente soggetta a cataclismi e catastrofi naturali, di modo che ogni volta la scrittura scompare, la memoria viene quasi interamente cancellata, e i Greci ricominciano da capo, sempre giovani. L'Egitto al contrario, climaticamente immune da simili calamità, ha una millenaria e ininterrotta tradizione scritta, e ha così salvato la memoria della prima grande impresa di Atene, che gli stessi Ateniesi hanno dimenticato: la vittoria – antica di 9000 anni – sulla potentissima isola di Atlantide, che un tempo dominava il mondo. Era un'Atene meravigliosa, impasto perfetto di sapienza e arte bellica, come si addice a una città sacra ad Atena, e i suoi ordinamenti erano del tutto simili a quelli della città filosofica di Socrate. Così Crizia ne potrà soddisfare il desiderio cinematografico.

Ma infine vince il nero o il bianco? Chi è più sapiente, Solone o il sacerdote Egizio? Si direbbe quest'ultimo, che oppone la tradizione consolidata e scritta dei suoi archivi alla natura infantile dei Greci. Ma in fondo, Atene era di 1000 anni più antica di Sais, e il suo *exploit* è stato il più grande di tutti... Ora, Solone reciterà il suo racconto a un parente, che poi lo racconterà a Crizia il vecchio, il quale ne farà rapporto a Crizia il giovane, pronto infine a riferirlo a Socrate. Platone presenta questi successivi racconti come una catena poetica che per qualche ragione ha sempre a che fare con la performance pubblica della poesia epica. Come scrive il filosofo Carlo Sini, Platone – che altrove accusa la scrittura di uccidere la memoria ed estirparla dall'anima a vantaggio di un rigido papiro – apparentemente identifica la scrittura degli archivi egiziani con la civiltà. E tuttavia

dobbiamo guardare con più acume questo emblematico e simbolico incontro e confronto tra il sapiente egiziano e il sapiente greco; e per esempio notare che chi parla così positivamente della scrittura non è Solone, è il sacerdote. E poi ancora ricordare che l'Egitto è proprio quella civiltà nella quale la scrittura si associa strettamente alla tomba. Civiltà in cui il tempo e la storia sembrano essersi immobilizzati per sempre in «statue di sale», perfettamente rappresentate dalla mummia del Faraone sepolta nel più riposto luogo della grande piramide: cadavere avvolto e circondato dai sacri geroglifici, ovvero da splendori inghiottiti e ricoperti dal buio della notte eterna. Tutto il contrario delle «profane» lettere dell'alfabeto greco, che il sole inonda sul frontone dei templi. Non sorge allora il sospetto che qui Platone opponga una immobile città di morti, «iscritti» per sempre nella pietra, ma infine incapaci di far fronte alla violenza della natura e del destino se non appunto rinchiudendosi nelle tenebre della terra (...) alla fiorente e dinamica città dei vivi, risvegliati dalla sapienza filosofica? (Sini, 2004, pp. 66-67).

Gli Egizi sono dunque molto più sapienti dei Greci, ma proprio i Greci sapranno come «scongellare» e rendere fluida e vitale quella conoscenza irrigidita nel buio

della morte, fino a farne «grandi cose greche» da discutere davanti a una tazza di vino. E dunque Atena non è nera né bianca: meglio dirlo al più presto ai due killer di Tarantino... se non si sono già sparati!

1.6. *Giallorossi e bianconeri*

Le feste greche erano occasioni religiose, spesso legate a un culto oggetto di narrazione mitica, riattualizzata da un'esecuzione poetico-musicale nel corso della celebrazione (vedi. cap. 7, par. 7). Molte feste, poi, prevedevano un simposio: la cittadinanza si divideva in piccoli gruppi di bevitori, che nel bere si dedicavano alla musica o alla filosofia. Nell'insieme, il festeggiamento aveva – come momento fondativo della comunità – una forte valenza politica. Se le feste contenevano in miniatura tutta la civiltà greca, non c'è da stupirsi che potessero fungere da discriminazione fra Greci e non-Greci. Di qui un'ultima e più generale esperienza di frontiera, nelle parole – citate da Ateneo, erudito di età imperiale – di un musicologo tarantino del IV secolo a.C., che si lamenta dell'imbarbarimento dei costumi musicali:

Nei *Discorsi vari sul simposio*, Aristosseno dice: «Noi facciamo come i Poseidoniani che abitano sul golfo tirrenico, ai quali, da Greci che erano in origine, è capitato di imbarbarirsi, diventando Tirreni o Romani, e di cambiare la lingua e gli altri costumi. Essi però continuano ancora oggi a celebrare un'unica festa greca, nella quale si riuniscono e ricordano gli antichi nomi e le antiche usanze, si lamentano l'un l'altro, versano lacrime, e poi se ne vanno» (Ateneo, *Sofisti a banchetto* 632a).

Ecco dunque gli abitanti di Posidonia, la città greca sul golfo di Salerno che tra V e IV secolo fu conquistata dai Lucani e mutò il suo nome in Paestum, oggi uno dei maggiori siti archeologici d'Italia. Le parole di Aristosseno trovano conferma negli affreschi rinvenuti nella zona. Già nel V secolo, temi iconografici prettamente greci, e in particolare il simposio, sono raffigurati con uno stile molto «italico» all'interno di tombe ricche di oggetti che formano il corredo del defunto, secondo un costume sepolcrale che di greco ha ben poco (vedi tav. 1a e 1b). Affreschi successivi, poi, mostrano il progressivo trascolorare dell'elemento greco, che finisce con il perdersi in una mescolanza di stili e costumi, proprio come osservava Aristosseno. Né mancano parole di lingue oscure scritte con caratteri greci... Rispetto all'incontro fra Solone e gli Egizi, assistiamo dunque al processo inverso: il sapere si ricongela, torna nella tomba, e da un punto di vista greco si imbarbarisce. Le parole di Aristosseno, peraltro, si prestano anche a una lettura diversa, diremmo «poetica», che ha ragion d'essere nell'attaccamento viscerale dei Greci alla loro cultura. E così un Greco di Alessandria d'Egitto (a sua volta città di frenetici mescolamenti culturali), molti secoli più tardi ispirerà a queste parole il suo pianto struggente sulla grecità perduta. Il poeta è Costantino Kavafis (1863-1933), e la poesia *Posidoniani*, con il passo di Ateneo in esergo (senza Aristosseno, curiosamente):

La lingua ellenica dimenticarono i Posidoniani
dopo tanti secoli di mescolanza
con tirreni, latini e altri stranieri.
L'unica eredità rimasta loro
era una festa greca, con cerimonie belle,
e flauti, e lire, e gare e premiazioni.
E usavano alla fine della festa
favoleggiare dei costumi antichi
e ripetere i nomi greci
che pochi ormai capivano.
Sempre in tristezza finiva quella festa
perché ricordavano ch'erano anch'essi Greci,
Elleni d'Italia un tempo anche loro.
E ora, come sono scaduti, come son ridotti
a vivere e parlare come barbari,
da Grecità – sciagura! – sradicati.

L'interpretazione di Aristosseno, condotta su basi filologiche, consente, insieme al vaglio paziente dei reperti archeologici di Paestum, una ricostruzione storica e forse «oggettiva» di una fase di passaggio attraversata da una città della Magna Grecia fra V e IV secolo. E la rivisitazione poetico-soggettiva di Kavafis? Sicuramente il poeta distorce la fonte letteraria, e nulla sa dei reperti di Paestum, ma in questo caso la sensibilità dell'artista coglie ed esprime aspetti cruciali della civiltà greca, esplicitando quelle categorie implicite – la musica, l'attaccamento viscerale all'identità greca – che Aristosseno omette perché ovvie. Nella loro estrema opposizione, questi due approcci possono valere come sintesi polare di tutto il variegato spettro di letture e approcci all'antico, e individuano due momenti imprescindibili del ritorno ai Greci: dissotterrare con cura, sì, ma poi comprendere e infine «scongellare» monumenti scritti e reperti archeologici per farli nostri, secondo la lezione di Solone. Ma è davvero possibile? Alcuni aspetti del mondo greco sono per noi inaccettabili, a partire dalla schiavitù fino alla subalternità delle donne. Si potrebbe obiettare che questi limiti sono – sotto forme giuridiche diverse – caratteristici di tutte le civiltà europee preindustriali, fortemente condizionate da un'economia che le società del benessere fanno ormai fatica persino a immaginare. O ancora: se il mito, fra i suoi mille significati, esprime anche una sorta di sogno collettivo, allora basta guardare al mondo degli dei greci – significativamente libero da bisogni economico-materiali – per scoprire che in quel sogno non ci sono né schiavi né donne sottomesse... Ma fin dove può arrivare questa cosmesi? E vale la pena di impegnarsi in una gara di civiltà con il mondo antico in nome dello schiavismo greco oppure – all'opposto – del razzismo moderno?

Oggi è difficile dire, con Shelley, che «le nostre leggi, le lettere, la religione e l'arte hanno le loro radici nella Grecia». Si potrebbe infatti obiettare che più delle radici piace il rigoglio dell'albero in fiore, e che le nostre radici affondano non tanto nel solare mondo greco, ma in quella sorta di carbon fossile che la letteratura greca – sotto la secolare pressione prima romana e poi medievale e moderna – è divenuta in Occidente. Senza contare, poi, che rispetto ai tempi di Shelley il riferimento alla civiltà classica, un tempo integrale alla civiltà europea, è divenuto occasionale e

frammentario, spesso culturalmente debole. Certo, se le «punte più avanzate» della scienza dell'antichità, insieme a non pochi artisti e filosofi, sono ormai aperte alla complessa alterità del mondo antico, è pur vero che la «cultura corrente» è sempre pronta ad arraffare qualche pezzo di un'illusoria «classicità rotonda» (Settis, 2004, p. 17), fatta di massime

pronunciate una volta per tutte, d'impeccabili monumenti contro un cielo sempre azzurro dietro il quale s'indovinano dei benigni pronti a incarnarsi in bronzi e in marmi senza perdere il loro sorriso generoso e altero, di eroi tragici che per sperimentare sopra di sé in forma originaria tutte le passioni del mondo e dell'uomo hanno preso a nome Edipo, Medea, Antigone. Un paesaggio popolato di modelli e di archetipi, di pietre di fondazione e di cifre universali, di motti delfici e di colonne doriche, di atleti incoronati e di artisti dediti alla Bellezza, di passioni politiche da cui emerge una *polis* cristallina e una democrazia che dà spazio alla libertà e all'individuo, di filosofi che tracciano con stilo implacabile l'agenda di tutte le filosofie possibili (Settis, 1996, p. xxix).

Si può far man bassa di questo repertorio un po' irreale per abbellire i nostri discorsi, oppure – più seriamente – si potrà applicare una cosmesi eclettica, cercando di «salvare» del mondo greco ciò che ancora ci appare politicamente corretto: molte riattualizzazioni dell'antico percorrono questa strada. Tuttavia, queste rivisitazioni tendono fatalmente a somigliare all'atto di un ladro che se ne esce furtivo da un museo con un reperto antico sotto braccio, quello che meglio si adatta al salotto di casa e promette la miglior figura con gli ospiti.

Non c'è bisogno di rubare: parole e concetti greci, sebbene sfigurati e induriti dal tempo, sono già parte di noi, incastonati nella nostra civiltà, in qualche modo sepolti in noi stessi. Di conseguenza, per ragioni del tutto soggettive, i Greci sono un oggetto di studio molto particolare. Diciamo «mito», «politica», «musica», «filosofia»: tutte parole greche, ma cosa vogliono dire dopo secoli di usi disparati? Cosa c'è dentro alla tomba europea in cui sono calate? Quanta ricchezza, quanta diversità, quanta vita? Così, se non vogliamo occuparci solo di fossili pietrificati o di «lingue dei morti», tornare ai Greci sarà piuttosto un'archeologia interiore, una ventriloqua tecnica di straniamento, un'esperienza introspettiva di educazione alla complessità, all'ampiezza di orizzonti, forse anche all'utopia, ma un'utopia che è iscritta nel nostro sangue, e aspetta di essere dissotterrata, «scongelata» e rimessa in circolo. Una differenza incastonata nella nostra identità, i Greci, un paradosso pieno di vita... A condizione di non cercare nel mondo antico logore bandiere da stadio: la colorata ricchezza dei Greci val altro che le tristi bicromie dei volantini ariobianchi/afro-neri, giallo-maionese/rosso-ketchup. Non è meglio, con Solone e Anacarsi, aprire gli occhi ai mille colori di Atene?

2. Limiti geografici e cronologici

Giuseppe Lozza

2.1. Geografia ed economia

Italia e Grecia hanno in comune una singolare caratteristica: entrambe presero nome da un piccolo gruppo etnico di importanza del tutto secondaria: l'Italia dagli *Italoí*, popolazione residente nell'attuale Calabria, e la Grecia dai *Graikoí*, stanziati in Epiro, che per la verità il mondo classico non riteneva neppure parte integrante della Grecia vera e propria. Essa comprendeva, secondo i geografi antichi come Strabone e Pausania, solo la penisola greca, le isole costiere, quelle del Mare Egeo e Creta, ma escludeva l'Epiro, la Macedonia e la Tracia, considerate sempre regioni semibarbare. In totale occupava una superficie di circa 57000 km² che raggiungevano i 78500 km² includendo le isole. Grecia (*Graecia*) è il nome romano, quello con cui gli stranieri, già nell'antichità, designavano questa terra; ma per i Greci stessi la loro terra era, ed è tuttora, l'Ellade (Hellas) ed essi si chiamavano Elleni, probabilmente dal nome etnico *Helloi*, che indicava in origine una piccola popolazione della Tessaglia e poi venne esteso al resto della penisola greca: Omero mostra di conoscerlo già, accanto ad altri etnici come Achei e Danai. Occorre tenere conto di simili slittamenti semantici, perché anche il termine «ellenismo», che nell'accezione corrente designa ormai soltanto una ben precisa fase storico-culturale della civiltà greca (ossia quella che inizia con la sua espansione verso Oriente insieme alle campagne militari di Alessandro Magno: 336-323 a.C.), per i Greci indicava semplicemente la capacità di esprimersi in maniera corretta e fluente sul piano linguistico e, di conseguenza, la conoscenza della loro cultura. La coscienza di appartenere a un'unica nazione era però ben viva già in età classica, se almeno possiamo credere a una testimonianza come quella di Erodoto (*Storie* VIII 144,2): durante la seconda guerra persiana gli Ateniesi ricevettero da parte del re di Macedonia, allora semplice vassallo dell'impero persiano, la proposta di defezionare, mentre Sparta mandò ambasciatori per esortarli a resistere; ed effettivamente essi la respinsero con sdegno, dichiarando che mai avrebbero tradito la comune appartenenza all'elemento ellenico (*to hellenikón*).

Si potrebbe anche aggiungere che Italia e Grecia ebbero, nei secoli, destini storici non troppo dissimili, almeno nel senso che entrambe giunsero all'unità politica e statuale solo molto tardi, vincendo particolarismi inveterati che portarono a invasioni e conquiste straniere. Per la Grecia l'ora dell'unità politica e del riscatto dal dominio turco (la cosiddetta Turcocrazia, durata quasi quattro secoli) suonò nel 1830, allorché, dopo l'ennesima rivolta contro l'oppressione ottomana, con il favore delle grandi potenze europee si costituì in Regno sotto lo scettro del principe bavarese, ma romanticamente filelleno, Ottone I di Wittelsbach. L'Italia, invece, dovette attendere altri trent'anni prima di trovare la propria unità e indipendenza

sotto la guida di Casa Savoia.

Veramente, si potrebbe obiettare a simile ricostruzione che per secoli la Grecia fece parte dell'impero bizantino, organismo statale di lingua greca; ma esso, almeno ideologicamente, non fu e soprattutto non volle essere uno stato greco: anche nella fase del suo malinconico tramonto durata due secoli e fino al giorno stesso della caduta di Costantinopoli (29 maggio 1453), il sovrano bizantino continuò a considerarsi unico legittimo erede dell'impero universale dei Cesari, rifiutando qualsiasi identificazione con la realtà geopolitica sempre più ridotta che lo contraddistingueva.

A un'osservazione sia pure superficiale della carta geografica (fig. 2.1), appare subito evidente che la penisola greca è, fra le tre che si affacciano sul Mediterraneo, la più singolare: estremamente frastagliata, il mare s'insinua nella terraferma interrompendone la continuità, ma creando insenature, golfi e porti naturali, con un'intima compenetrazione tra terraferma e acque; i geografi osservano, a tal proposito, che nessuna località della penisola greca dista più di settanta chilometri dal mare. Le numerosissime isole e i moltissimi isolotti, talora molto piccoli, formano verso Oriente una catena quasi ininterrotta, o meglio una sorta di ponte verso la costa anatolica, mentre anche verso Sud e verso Ovest isole come Cipro, Rodi, Creta offrono scali agevoli per raggiungere la costa africana, la costa italiana e la Sicilia.



Figura 2.1

La penisola greca e la costa ionica dell'Asia Minore con i principali centri urbani di età classica.

Più in dettaglio, si suole suddividere la Grecia in tre parti: settentrionale, centrale e meridionale; una suddivisione che non è convenzionale e corrisponde anzi a gradi diversi di sviluppo politico-culturale del mondo greco, che non fu mai,

nemmeno sotto quest'aspetto, omogeneo. Effettivamente il golfo di Ambracia a Ovest e quello di Lamia a Est provocano un restringimento naturale della penisola greca, delimitando a Sud il confine della sua parte settentrionale, chiusa a Nord dalla catena del Pindo a cui appartiene il monte Olimpo, la vetta più alta dell'orografia greca (m 2985), non a caso mitica sede degli dei olimpi (vedi cap. 7, par. 5). La Grecia centrale giunge fino all'istmo di Corinto, che separa il golfo omonimo dal golfo Saronico. A sud dell'istmo, la Grecia meridionale si identifica con il Peloponneso. Nella Grecia settentrionale si trova l'unica ampia pianura di tutta la penisola, nella regione chiamata Tessaglia. Nella Grecia centrale la conformazione della terraferma si spinge decisamente verso Est a formare la stretta penisola dell'Attica, che vide in Atene la più splendida affermazione della cultura greca; ma non vanno trascurate la Focide, estesa fra il golfo di Corinto e il mare dell'Eubea, dove a Delfi si trovava il santuario di Apollo, senz'altro in età classica il centro panellenico più illustre; e la Beozia, dove si distinse Tebe, in grado per qualche tempo, nella prima metà del IV secolo a.C., di imporre la propria egemonia su molte altre città-stato della Grecia.

Nel meridione della penisola, ossia nel Peloponneso, proprio al centro si ergono le montagne che racchiudono e isolano l'Arcadia, regione rimasta sempre ai margini del progresso e per questo estremamente conservatrice. A oriente dell'Arcadia si estende l'Argolide, con città quali Argo, Micene, Tirinto, che rimandano alle origini stesse della civiltà greca; non lontano sorge Epidauro, sede di un altro grande santuario, dedicato al dio guaritore Asclepio. A sud dell'Arcadia ecco la Laconia con Sparta, la città eterna rivale di Atene, che dopo avere sconfitto la vicina Messene e avere attraversato, soprattutto nel VII secolo, un periodo di grande fioritura anche culturale, si chiuse in sé stessa, a partire dal VI secolo a.C., trasformandosi in una società conservatrice completamente militarizzata, capace di trionfare nella durissima guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), ma alla fine sconfitta dall'esaurimento demografico. Fra le innumerevoli isole occorre ricordare l'Eubea, parallela alla Tessaglia, alla Beozia e all'Attica, e vicinissima alla terraferma; poi le Cicladi e le Sporadi, che si spingono fin quasi alla costa anatolica: fra esse si segnalano, per l'importanza storico-culturale che rivestirono nell'antichità, almeno Cos, sede di una grande scuola di medicina e patria di Ippocrate; Samo, famosa per la sua ceramica; Chio e Lesbo, molto vicina, quest'ultima, al fiorente regno microasiatico di Lidia e patria di due fra i maggiori lirici greci, Alceo e Saffo.

A sud, il Mare Egeo è chiuso dalla grande isola di Creta, della cui remota e raffinata civiltà gli antichi stessi avevano ancora notizia, anche se nell'età classica, dopo la conquista micenea e il crollo della potenza micenea stessa, perse progressivamente i contatti con la penisola greca e rimase in sostanza isolata rispetto alla grande cultura continentale.

Fra le isole del Mar Ionio, meno numerose, occorre ricordare almeno Corfù, che gli antichi chiamavano Corcira, e Zacinto, destinata a dare i natali a Ugo Foscolo (1778-1827), tanto profondamente legato alla classicità greca.

Tale compenetrazione fra terra e mare obbligò i Greci a fare i conti con un elemento che apparve loro, in ogni momento, ricco di risorse e di potenzialità ma

nello stesso tempo pericoloso: non si dimentichi che Odisseo, l'eroe che la tradizione occidentale da Dante in poi ha assunto come emblema dell'uomo assetato di conoscenza e di avventure, in realtà, nel poema omerico dedicato alle sue vicende, è animato solo dal desiderio di tornare in patria per riabbracciare la moglie Penelope e il figlio Telemaco e nel mare rischia più volte di perire.

Esiodo, poco dopo Omero, sottolinea nelle *Opere e i giorni* come sia meglio evitare di rischiare sul mare i propri beni e la propria vita, e ancora gli epigrammisti di età ellenistico-romana non si stancheranno di sottolineare come la morte in mare sia la peggiore, perché rende impossibile tributare al cadavere gli onori funebri.

Invero l'uomo greco, pur pienamente inserito nella realtà del Mediterraneo, fu sì mercante e navigatore – in qualche caso anche esploratore di terre lontane e ignote, come Pitea di Marsiglia, che nel IV secolo a.C. si spinse verso l'Oceano occidentale –, ma rimase assai spesso legato saldamente a una realtà contadina, per quanto ingrata; coloro che, come il legislatore ateniese Solone, viaggiarono «per vedere il mondo» (Erodoto, *Storie* I 29,1) dovevano essere molto pochi. Le commedie di Aristofane e di Menandro sono in questo senso una testimonianza eloquente, sia pure circoscritta all'Attica, ossia alla regione che trovava in Atene la sua capitale. Per altre zone della penisola greca siamo assai meno informati dalle testimonianze letterarie, ma non c'è motivo di credere che altrove la psicologia del contadino greco fosse molto diversa. Ingrata era la sua esistenza, perché i terreni coltivabili rimanevano quasi dovunque piuttosto limitati, in assenza di grandi pianure: la Grecia è infatti una terra di montagne e, almeno nell'antichità, di boschi; inoltre il clima mediterraneo secco e caldo rende scarse, ma soprattutto irregolari le piogge. Il sistema idrografico è dunque precario, perché mancano i laghi e solo pochi fiumi maggiori – il Peneo, l'Alfeo, l'Acheloo – conservano in estate il loro bacino, mentre gli altri si disseccano completamente, compromettendo l'irrigazione dei campi.

Là dove era possibile, prosperarono, però, le coltivazioni di cereali, di olio e di vino, nonché l'allevamento di bestiame: ovini per lo più, ma anche bovini e cavalli. Non ricca di materie prime, la Grecia possedeva tuttavia miniere d'oro sull'isola di Sifno, d'argento nel Laurio in Attica, di ferro in Laconia e di rame in Eubea; marmi pregiati si cavavano dal Monte Pentelico a nord di Atene e dall'isola di Paro, dall'Eubea e dalla Laconia. Rimanevano poi le attività artigianali, come la lavorazione della ceramica, che produsse manufatti da esportazione apprezzati in tutto il mondo mediterraneo.

Sebbene i lavori più duri, per esempio l'estrazione dei metalli dalle miniere, venissero affidati agli schiavi – questa, si sa, è una delle caratteristiche peculiari della civiltà greca, sulla cui legittimità non sorsero mai dubbi e che anzi venne coonestata da impegnative affermazioni come quella famosa di Aristotele (*Politica* 1254a15), secondo cui alcuni individui e popoli sono schiavi per natura e non possono in alcun modo essere equiparati agli uomini liberi (non è casuale che nella lingua greca la parola «schiavo», *andrápodon*, non sia né maschile né femminile, ma di genere neutro) –, la maggior parte dei Greci faticava a raggiungere un livello economico superiore alla pura sopravvivenza e non aveva certo tempo, né

possedeva un grado di istruzione sufficiente a coltivare lo spirito. Significativo, a questo proposito, il provvedimento preso dai governanti ateniesi di offrire un'indennità a coloro che partecipassero alle riunioni dell'assemblea popolare (la cosiddetta *ekklesia*) o agli spettacoli teatrali; senza tale indennità, ben pochi si sarebbero potuti permettere il lusso di interrompere le loro dure occupazioni lavorative.

La popolazione greca non fu mai numerosa: probabilmente essa raggiunse i quattro milioni fra l'età di Pericle e quella di Alessandro Magno, ma poi diminuì presto drasticamente, e le numerosissime città-stato (forse più di mille) erano per lo più di entità men che modesta: si calcola che Atene e Corinto, certo le due città più popolate del mondo greco peninsulare, prima della guerra del Peloponneso contassero circa 100000 abitanti.

Ciò nonostante, la scarsità di terre coltivabili fu appunto una causa, se non l'unica certo la più determinante, del movimento di colonizzazione che portò, a ondate successive, il popolo greco a cercare fortuna prima verso Occidente, nella cosiddetta Magna Grecia, ossia in Sicilia e sulle coste dell'Italia meridionale, raggiungendo perfino l'odierna Marsiglia, e poi verso la costa anatolica, spingendosi a Oriente fino al Mar Nero, che i Greci con un eufemismo chiamavano Ponto Euxino, «Mare ospitale», proprio perché ne temevano la pericolosità (vedi fig. 2.2). La sua stessa collocazione geografica escludeva invece la Grecia dal cuore dell'Europa centrale e nordoccidentale, che le rimase sempre sostanzialmente estranea, se non ignota, anche se ormai sappiamo con certezza che i principati micenei ebbero relazioni commerciali perfino con l'Inghilterra meridionale, da cui importavano ambra e stagno, indispensabile per la fabbricazione del bronzo, attraverso gli scali collocati sulle isole Eolie e a Vivara in Campania.

La storiografia moderna per molto tempo ritenne che l'inveterato particolarismo delle città greche fosse dovuto alle condizioni geografiche: ora però un simile determinismo sembra troppo semplicistico, oltre a essere smentito dal fatto che i Greci non riuscirono o non vollero trovare un'identità politica unitaria neppure quando colonizzarono una terra come la Sicilia, completamente diversa nella sua conformazione. Nemmeno di fronte alla minaccia macedone e poi romana essi seppero unire davvero le loro forze. Dunque, più che alle condizioni materiali, tale frammentazione andrà ricondotta a tradizioni culturali antichissime di molteplicità religiosa, linguistica, artistica, che rese di fatto impensabile per l'uomo greco una prospettiva più ampia di quella offerta dalla *polis*, la città-stato appunto, o al più da confederazioni di *poleis* e da regni territoriali.

2.2. *Profilo storico*

2.2.1. *Minoici e micenei*

Dare conto in poche pagine dell'evoluzione storica della Grecia è ovviamente impresa impossibile. Ci si limiterà dunque a suggerire alcune linee interpretative

funzionali soprattutto alla comprensione dei vari aspetti della sua cultura.

Si è già osservato come gli antichi stessi ritenessero Creta sede di una civiltà antichissima, quella che dal mitico re Minosse i moderni hanno chiamato minoica. Gli splendidi palazzi affrescati rinvenuti a Festo e a Cnosso non lasciano dubbi sulla potenza dei sovrani cretesi, né sulla raffinatezza dei loro gusti artistici, mentre la complessità della loro architettura palaziale dovette essere all'origine del mito di Dedalo e del labirinto.

Fiorita fra il XIX e il XV secolo a.C., essa rappresentò di fatto la prima grande civiltà sviluppatasi sul suolo europeo. Le fonti indispensabili per cogliere almeno alcuni suoi aspetti sono ancora una volta quelle archeologiche, in assenza di testimonianze letterarie. E queste documentano due fasi: la fase dei cosiddetti «primi palazzi» e quella dei «secondi palazzi», la più splendida e la meglio attestata. Civiltà palaziale fu quella cretese nella misura in cui i palazzi di alcuni signori locali, che con qualche anacronismo potremmo definire sovrani, rappresentarono i centri del potere politico ed economico, nell'ambito di un processo di produzione e, soprattutto, di distribuzione di beni agricoli e prodotti manifatturieri. Mentre nella prima fase è plausibile una forte frammentazione, nella seconda Cnosso acquisì una decisa preponderanza sugli altri centri palaziali, attestata anche da fonti diplomatiche egizie che parlano esplicitamente di un re dei *Keftiu*, ossia dei Cretesi: indizio di un dominio che gli Egiziani stessi sembravano equiparare alle grandi monarchie mediorientali.

La civiltà cretese poté nascere e svilupparsi grazie alla combinazione di tre fattori: l'incremento su scala regionale della coltivazione di cereali, vite e olivo, la cosiddetta «triade mediterranea»; una sempre maggiore specializzazione artigianale e, infine, espedienti efficaci di controllo sulla raccolta e la distribuzione dei beni, in una parola sull'attività economica. Da quest'ultimo fattore ebbe origine l'uso sistematico di sigilli e poi di tabelle scritte per contrassegnare le merci: tale scrittura si definisce «lineare A». Dapprima ideografica e poi, almeno in parte, sillabica, essa fu usata solo per esigenze di archiviazione, ma rappresenta nel mondo egeo il primo tentativo di rendere con segni grafici le parole e come tale merita assoluto rilievo: vasi e tavolette d'argilla ne recano tracce abbondanti. Era certamente una lingua non greca, bensì affine al cosiddetto ceppo anatolico delle lingue indoeuropee. In uso fino alla fine della seconda fase della civiltà cretese, il sistema ideografico e la cosiddetta «lineare A» si diffusero anche al di fuori di Creta, su isole come Ceo, Melo, Citera, Samotracia. Grazie a questo sistema complesso di registrazione, il sovrano cretese poteva controllare con sufficiente esattezza la consistenza del suo potere economico, al quale si affiancava non solo quello politico ma anche, presumibilmente, quello religioso, sebbene occorra prudenza nel ritenere il suo ruolo analogo a quello dei re-sacerdoti mesopotamici.

In un passo celebre, Tucide, scrivendo alla fine del V secolo, accredita l'idea di un vero e proprio impero marittimo di Minosse, ossia dei Cretesi (*Storie* I 4):

Minosse fu il più antico di quanti conosciamo per tradizione ad avere una flotta e a dominare per la maggiore estensione il mare ora greco, a signoreggiare sulle isole Cicladi e a colonizzarne la maggior

parte dopo avere scacciato i Cari e avervi stabilito i suoi figli come signori. Ed eliminò per quanto poté la pirateria del mare, come è naturale, perché meglio gli giungessero i tributi.

Ma si tratta di una ricostruzione già influenzata dal mito cretese: in realtà, sebbene sia attestata la presenza minoica su alcune isole dell'Egeo e a Rodi, non si può ancora parlare di un vero e proprio impero marittimo di cui i Cretesi fossero detentori. Della loro civiltà quasi tutto ignoriamo, a parte le splendide manifestazioni artistiche, se non appunto il fatto che dominante dovette essere l'organizzazione politico-economica incentrata sulla vita di palazzo.

E tuttavia la civiltà minoica decadde rapidamente dopo la metà del XV secolo per ragioni che non sappiamo determinare esattamente, non prima però di avere influenzato in modo durevole la civiltà che storici e archeologi definiscono micenea e che fiorì primariamente nella Grecia continentale, in centri quali Micene, appunto, Tirinto, Pilo, Argo, Messene. Civiltà palaziale anche questa, di signori locali o di sovrani a capo di territori abbastanza vasti da sostenere economie fiorenti e spedizioni militari ragguardevoli. Dai Cretesi costoro ereditarono anche il sistema di archiviazione mediante la scrittura: ecco dunque nascere la cosiddetta «lineare B», decifrata nel 1952 dall'inglese Michael Ventris, che fu in grado di accertare la parentela strettissima di questa lingua con il greco quale si sarebbe sviluppato nei secoli successivi, e in particolare con alcune sue varianti dialettali, dato che la lingua greca, diversamente da quella latina, fu sempre caratterizzata da una complessa ramificazione di dialetti.

E certo la scrittura è uno dei contributi più importanti, se non quello fondamentale, che i Micenei diedero alla cultura greca. Coloro che, come Heinrich Schliemann (1822-1890), condussero ricerche archeologiche guidati da una cieca fiducia nella storicità assoluta dei poemi omerici, andarono incontro a delusioni e abbagli inevitabili; ma non c'è dubbio che per Omero stesso il tempo degli eroi della saga troiana coincidesse in larga misura con l'età micenea, di cui egli aveva una conoscenza ormai velata e confusa, ma le cui tracce, anche nella cultura materiale, non si erano perse completamente, pur nell'intreccio anacronistico costante fra passato e presente che caratterizza *Iliade* e *Odissea*. La saga troiana denuncia il desiderio dei sovrani micenei di espandersi oltre mare e di controllare, se possibile, lo stretto canale del Bosforo, che consentiva la comunicazione fra il Mediterraneo e il Mar Nero, dunque l'accesso a quelle materie prime di cui la Grecia era scarsa.

Occorre sottolineare anche come durante l'età micenea si diffondesse sempre più l'uso del ferro in sostituzione del bronzo: questo comportò una maggiore facilità nella fabbricazione delle armi e degli utensili d'uso quotidiano, segnando un tornante decisivo nella storia dell'economia europea. Al mondo miceneo fa riferimento, in qualche misura, anche l'età degli eroi nelle *Opere e i giorni* di Esiodo, inserita in un contesto di sviluppo antropologico che pure sembrerebbe escluderla; ma al tempo di Esiodo (VII secolo a.C.) si affaccia una concezione per cui gli eroi sarebbero diventati parte integrante del culto religioso (vedi cap. 6, par. 2; cap. 7, par. 4) e dell'immaginario collettivo, sì che la loro esclusione sarebbe risultata implausibile, tanto più che per i Greci tempo storico e tempo mitico formarono un

continuum indistinto. Anche Tucidide, il più razionalista dei grandi storici antichi, accettò questa visione, limitandosi a tentare un'interpretazione e risistemazione plausibile del tempo mitico.

Dal complesso delle testimonianze in nostro possesso, si evince quindi il quadro di una società fortemente militarizzata sotto la guida di sovrani locali che risiedevano in palazzi dotati di fortificazioni: caratteristica, quest'ultima, abbastanza tardiva, apparsa solo nel corso del XIII secolo, allorché i Micenei cominciarono a essere minacciati da incursioni nemiche e probabilmente indeboliti, se non annientati, da catastrofi naturali come terremoti, incendi e carestie. I Micenei dovettero a quel punto cadere vittime dell'ondata migratoria che colpì tutto il Mediterraneo intorno al XII secolo: i Dori, una nuova popolazione proveniente dalle regioni nordoccidentali della penisola greca, scesero a invaderla fino a occupare tutto il Peloponneso; indenni rimasero solo l'Arcadia e l'Attica. Altrove le popolazioni preesistenti furono sottomesse o annientate, oppure cercarono scampo nella fuga e diedero luogo a quella che si definisce «prima colonizzazione», perché si trasferirono al di là dell'Egeo sulla costa anatolica, dove fondarono nuove città. A questo periodo si può ascrivere anche il particolarismo linguistico, che portò alla formazione di vari dialetti talora molto diversi fra loro e non sempre contigui, ma distinti dagli antichi in tre grandi gruppi: dorico, eolico e ionico-attico, a cui la ricerca più moderna ha aggiunto l'arcado-ciprio, presente appunto in Arcadia e sull'isola di Cipro.

2.2.2. *Il medioevo greco e l'arcaismo*

L'insieme dei fattori che portarono al tramonto di questa fase della civiltà greca la avviò a quei secoli che, alquanto impropriamente, sono stati caratterizzati come «medioevo greco». Esso occupa, grosso modo, i secoli XII-VIII a.C., ed è caratterizzato in primo luogo dalla quasi totale assenza della scrittura, che sembra essere stata dimenticata, ma anche dalla drastica riduzione delle testimonianze archeologiche, a riprova di un'organizzazione sociopolitica assai ridotta e frammentaria, della povertà degli scambi commerciali e dunque di forte chiusura nei confronti del mondo non greco. È pur vero, però, che nell'VIII secolo ebbe luogo la prima ondata migratoria, e fu questo lo snodo che avviò i Greci verso un nuovo e migliore avvenire. Gradualmente essi riguadagnarono il mare e si volsero a orizzonti più liberi e promettenti. Ma continuava a mancare loro un'organizzazione statale adeguata. Il potere monarchico dei sovrani micenei era ormai un'ombra o un pallido ricordo confuso nel passato mitico; fra le tante città-stato (*poleis*) della Grecia solo Sparta seppe darsi una costituzione (*rhētra*) solida, in cui il principio monarchico, anzi una doppia monarchia simile a una magistratura ereditaria e vitalizia, continuò a sussistere sotto il controllo di un gruppo di magistrati supremi a scadenza annuale, gli efori (la parola greca significa appunto «sorveglianti, sovrintendenti»), e di un consiglio di anziani (*gerousia*), che di fatto trasformarono il governo in un regime rigidamente oligarchico.

Altrove si assistette a turbolenze continue, determinate da aspre lotte di classe per il possesso e la distribuzione della terra, solo in parte risolte dall'avvento delle tirannidi, ossia di regimi personalistici in cui il potere venne assunto, quasi sempre con la violenza, da un esponente di famiglia aristocratica o, più raramente, plebea, capace di imporsi sui numerosi rivali. Nella tradizione greca la tirannide e la figura del tiranno furono sempre rappresentate a fosche tinte e l'istituzione in quanto tale aborrita: basti pensare alla caratterizzazione che ne diede Platone, poco prima della metà del IV secolo a.C., nel libro IX della *Repubblica*.

Tuttavia i due secoli, dall'ottavo al sesto, in cui fiorirono i tiranni in molti centri della Grecia peninsulare e delle colonie, videro l'affermarsi di grandi figure: fra i più illustri, anche per i loro meriti culturali, Periandro a Corinto, Pisistrato ad Atene, Policrate a Samo, mentre i dinasti sicelioti, più monarchi che tiranni, diedero impulso forte e innegabile non solo alla potenza politica di città come Agrigento e Siracusa, dove la tirannide si mantenne fino alla metà del IV secolo, ma anche al fiorire delle arti e delle lettere, imponendosi come precursori, in un certo senso, dei sovrani mecenati che caratterizzeranno la prima età ellenistica. La loro debolezza intrinseca consistette nelle rivalità reciproche e, più ancora, nella necessità di conservare, con la violenza e il sospetto, il potere in mezzo a una comunità quasi sempre ostile; sicché nessuno di loro riuscì a fondare dinastie durature capaci di dare continuità alla loro opera.

Tale ostilità si comprende però solo alla luce di una nuova consapevolezza comunitaria, che nacque anch'essa durante i secoli oscuri. Effettivamente, il tramonto dell'economia palaziale segnò, come si è detto, anche il declino della figura del monarca dotato del potere politico, economico e religioso: in altre parole, egli perse quasi dovunque nel mondo greco le prime due prerogative e mantenne almeno formalmente la terza: esemplare è il caso di Atene, dove sopravvisse la figura dell'arconte re, affiancato da un polemarco, incaricato del comando militare e del controllo sugli stranieri, e da un terzo magistrato preposto al potere giudiziario. I nuovi rapporti di forza economici e politici determinarono la nascita di organismi che potremmo definire rappresentativi e consultivi: a Sparta, come si è detto, la *gerousia*, «consiglio degli anziani»; ad Atene l'assemblea di tutti i cittadini in possesso dei diritti politici, l'*ekklesia*, e un consiglio ristretto, la *boulé* (vedi cap. 10, par. 6). E gli esempi si potrebbero moltiplicare, perché questa duplicità di organismi consultivi e deliberativi è attestata nella grande maggioranza delle città greche.

Nasce in quest'epoca la consapevolezza che partecipare alla vita della *polis* sia un diritto e anche un dovere, così come la guerra non è più mestiere esclusivo di un'aristocrazia eroica, bensì obbligo che coinvolge tutti i cittadini maschi adulti: ecco sorgere la tecnica di combattimento oplitico, per cui la vittoria si cerca e si ottiene non mediante prodezze individuali, bensì grazie alla solidità e alla disciplina dei corpi di fanteria.

Sarebbe però errato pensare a forme di governo democratiche in senso moderno, se non altro perché le democrazie greche non furono mai rappresentative. Rimanevano comunque irrisolti i gravi problemi legati alla proprietà della terra,

perché le oligarchie locali s'imposero attraverso l'appropriazione sempre crescente e diversificata di terre demaniali: Esiodo distingue nettamente chi può permettersi di allevare bestiame perché padrone di più terra, da chi ne è privo. La partecipazione effettiva alle decisioni e all'amministrazione della giustizia, che secondo Aristotele caratterizza il cittadino a pieno titolo, viene così riservata a un gruppo dirigente comunque ristretto, sia pure in misura diversa e con diverse modalità: caso estremo quello di Sparta, dove un piccolo numero di aristocratici progressivamente ripiegati su sé stessi, gli spartati, concentrò nelle sue mani tutto il potere effettivo, sfruttando gli iloti, contadini obbligati a coltivare i loro campi e sottoposti a periodiche vessazioni, e l'attività artigianale di comunità semiautonome composte dei cosiddetti perieci.

Se la guerra rimase per secoli l'unico modo per appropriarsi di nuove terre e di nuova manodopera, la collocazione geografica stessa spinse i Greci a commerciare frequentando le coste mediterranee; e spesso l'iniziativa fu assunta da membri dell'aristocrazia: è il caso di Carasso, ricco commerciante fratello della poetessa Saffo; ma neppure personaggi di ben altro rilievo come Talete e Solone nella prima metà del VI secolo rifuggirono da simile attività, almeno se dobbiamo credere ad Aristotele (*Costituzione degli Ateniesi* 11,1).

Di fatto, il commercio per lungo tempo non sostituì per nulla l'attività agricola, da cui anche il ceto privilegiato continuò a trarre la maggior parte delle sue rendite. Ai secoli oscuri appartiene anche la lenta ma progressiva diffusione della moneta, usata dapprima soprattutto per regolare i rapporti interni alla *polis* e poi, sempre più spesso, per gli scambi commerciali, soprattutto dal momento in cui i Greci cominciarono a espandersi in Occidente e in Oriente, fondando vere e proprie colonie (vedi fig. 2.2), che sostituirono le iniziative individuali o i semplici empori. Si calcola che all'inizio dell'epoca classica, dunque tra la fine del VI e l'inizio del V secolo, esistessero almeno 700 poleis continentali e oltre 300 colonie; fra queste ultime impossibile non ricordare almeno Cuma, Napoli, Taranto, Reggio, Crotone, Messina, Siracusa, Catania, Agrigento nella Magna Grecia, mentre Alicarnasso, Efeso, Smirne, Mileto sulla costa anatolica erano ormai completamente grecizzate. Ognuna di queste colonie mantenne stretti contatti, non solo politici ma anche linguistici e culturali, con la madrepatria, quella che i Greci chiamavano «metropoli», ossia «città madre».

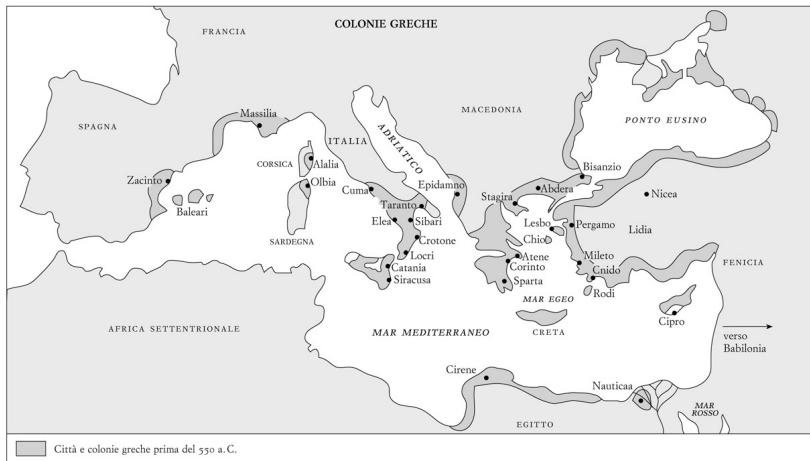


Figura 2.2
Il mondo greco con le sue colonie.

Particolarmente florido fu il futuro di alcune colonie siciliane, che riuscirono a strappare buona parte dell'isola al controllo cartaginese e a diventare, almeno nella prima metà del V sec., più ricche e potenti di Atene e Sparta stesse.

Infine, il tratto di gran lunga più importante dal punto di vista culturale, che preparò un'epoca nuova nella civiltà greca, fu la riconquista definitiva della scrittura, ormai non più sillabica bensì alfabetica e fonografica, fondata sulla trasformazione dei caratteri dell'alfabeto fenicio, dunque molto più flessibile: essa è testimoniata su iscrizioni vascolari – la più antica (750 ca. a.C.) è quella su un vaso rinvenuto nei pressi del Dipylon, la «porta doppia» che da Atene conduceva da una parte a Eleusi e dall'altra al Pireo – e sulle epigrafi, anche se per giungere all'elaborazione scritta di veri e propri testi letterari bisognerà scendere fino alla seconda metà del VII secolo, praticamente fino a Esiodo, Archiloco, Alceo e Saffo, mentre la prima fissazione scritta dei poemi omerici (la cosiddetta redazione pisistratea) risale probabilmente alla metà del VI secolo, allorché in Atene era appunto tiranno Pisistrato.

2.2.3. L'età classica

«Noi, dal Fasi alle Colonne d'Eracle, abitiamo soltanto una piccola parte [della terra]; abitiamo intorno al Mar Mediterraneo come formiche o rane intorno a una palude»: questo famoso passo di Platone (*Fedone* 109a-b) esprime in maniera icastica l'area geografica di diffusione della cultura ellenica; poca cosa rispetto al mondo oggi conosciuto, ma tale da abbracciare quel bacino mediterraneo in cui si riconobbe per secoli la civiltà occidentale. Roma era ancora una potenza locale, minacciata dalla supremazia etrusca; Cartagine doveva cominciare a fare i conti con l'intraprendenza dei nuovi arrivati. Ma si può affermare che l'età classica per i Greci si apre con l'episodio cruciale, anche, o forse soprattutto, sul piano ideologico, della

loro storia: le guerre difensive contro la Persia, retta alla fine del VI secolo dalla dinastia degli Achemenidi, che con Ciro II il Grande era riuscita ad affacciarsi fino alle coste del Mediterraneo, rendendosi tributarie le colonie greche dell'Anatolia e molte isole.

Proprio la rivolta di alcune di esse rappresentò il *casus belli*: quando Dario I decise di sottometterle con la forza, esse chiesero aiuto alle città greche del continente, soprattutto ad Atene e a Sparta, che, pur diversissime fra loro, ormai si erano affermate come i due Stati più potenti della penisola. Il sovrano di Persia (che le fonti greche chiamano quasi sempre «il gran re», oppure «il re» per antonomasia), padrone da qualche decennio anche dell'Egitto dopo avere sottomesso Babilonia e la Lidia, poteva vantare un potenziale economico e militare superiore in maniera schiacciante a quello dell'avversario greco.

Ma sul campo di battaglia la prevedibilmente facile vittoria si tramutò in una severa sconfitta, tanto più bruciante quanto più inattesa. Dario poté reprimere abbastanza facilmente la rivolta delle colonie ioniche e ottenere dal re di Macedonia Alessandro I un atto formale di sudditanza. A quel punto ritenne di dover compiere la sua opera rivolgendosi contro Atene ed Eretria, che avevano aiutato i rivoltosi. Atene si era da non molto liberata della tirannia di Ippia, l'ultimo dei Pisistratidi, e costui premeva presso il Gran Re perché lo aiutasse a riconquistare il potere in Atene: quale miglior pretesto per attaccare la città nemica? Ma ad Atene nei primissimi anni del V secolo si trovarono riunite tre grandi personalità, che emersero sui concorrenti e riuscirono a fondare la potenza navale che avrebbe caratterizzato per tutto il secolo la città: Milziade, Temistocle e Aristide, pur divisi da molti contrasti, seppero nei momenti decisivi far fronte comune contro i Persiani. Così, quando questi sbarcarono sulla baia antistante la pianura di Maratona, gli Ateniesi seppero respingerli (agosto 490) grazie all'audacia di Milziade, che però poco dopo morì in disgrazia presso i suoi stessi concittadini; e dieci anni dopo, quando Serse I, figlio di Dario, tentò la rivincita, Ateniesi, Spartani e alleati lo batterono prima a Salamina e poi a Platea (480-479 a.C.).

Particolarmente notevole la vittoria navale di Salamina, che confermò la bontà dell'intuizione di Temistocle: il futuro di Atene stava ormai soprattutto sul mare. E difatti la città non tardò a trasformare la sua superiorità in un vero e proprio impero marittimo, che le assicurò per qualche decennio l'egemonia nel mondo greco. Pur tenendo conto dell'amplificazione retorica presente nelle fonti greche – Erodoto soprattutto, ma anche Eschilo nei *Persiani*, per non parlare della tradizione retorica che proseguì a celebrare l'impresa fino alla tarda età ellenistico-romana –, rimane il fatto che attraverso le due campagne contro la Persia i Greci acquisirono l'esatta misura della loro forza e la coscienza di essere detentori di un patrimonio istituzionale, religioso e culturale che meritava di essere salvaguardato a ogni costo: ben presto la vittoria dei Greci sui Persiani divenne quella della libertà e della democrazia (naturalmente in senso greco) sulla tirannide; passarono in secondo piano le tensioni che continuarono a sussistere anche durante la guerra fra i vari Stati greci, alcuni dei quali, come Tebe, decisamente «medizzanti», ossia favorevoli alla Persia (il termine si spiega con il fatto che la Persia aveva assorbito alla metà

del VI secolo anche il regno di Media in Asia Minore e le fonti antiche chiamano spesso «Medi» i Persiani). Tuttavia non c'è dubbio che la storia del mondo mediterraneo avrebbe avuto ben altro destino, se dallo scontro fosse uscito vincitore il re persiano.

Ciò che i Greci non riuscirono a realizzare neppure in seguito a quel grande successo, fu una vera unità nazionale: Atene e Sparta continuarono a guardarsi con sospetto e a proseguire la loro storia su due binari paralleli, mentre all'interno di Atene stessa la fragilità istituzionale impedì lo sviluppo di una direzione politica duratura e costante. Eppure, già nel VI secolo, Atene aveva beneficiato dei contributi di due grandi legislatori, Solone e Clistene. Il primo, verso il 590, tentò di placare i contrasti sociali introducendo una moderata riforma legislativa, ma soprattutto condonando i debiti che stavano schiacciando i più poveri, ridotti a una condizione di semischiavitù nei confronti dei proprietari terrieri. Clistene, otto decenni più tardi, dopo la parentesi, per altro non priva di gloria, della tirannia dei Pisistratidi (560-510 a.C.), si spinse oltre nella medesima direzione, mirando a fondere insieme il popolo, rivedendo profondamente l'antico ordinamento per fratrie e tribù per consentire a tutti i cittadini maschi adulti di partecipare al governo effettivo della cosa pubblica grazie all'*ekklesia*, ossia all'assemblea popolare (vedi cap. 10, parr. 4, 6-7). Ma l'istituzione dell'ostracismo, ossia della possibilità di mandare in esilio chi risultasse scomodo, e la graduale sostituzione dell'elezione con il sorteggio per le magistrature, impedirono a qualsiasi linea politica di essere duratura e in definitiva aprirono la strada a demagoghi senza scrupoli, che determinarono la rovina politica e militare della città.

Come Milziade e Temistocle durante le guerre persiane, poco dopo anche Cimone, figlio di Milziade, e perfino Pericle – l'uomo politico forse più grande che la storia ateniese abbia mai conosciuto – dovettero fare i conti con un'opposizione sorda e ostinata, mentre l'impero ateniese, consolidato nella cosiddetta «lega delioattica», che deve il suo nome al fatto che il tesoro e le riunioni della lega si trovavano nel santuario di Apollo sull'isola di Delo, si dimostrò vorace nei confronti degli Stati minori che entrarono a farne parte, sfruttando senza scrupoli le loro risorse economiche in nome della difesa contro la Persia.

Ma non bisogna dimenticare che questo secolo fu quello del massimo splendore artistico e culturale della città, che seppe imporsi sulle altre non solo con la forza delle armi e della flotta, ma anche con il prestigio dei suoi monumenti, con la molteplice varietà della vita quotidiana, con l'alto grado di sviluppo a cui condusse la filosofia e le scienze: il V secolo fu l'età di Pericle, e insieme quella dei Sofisti, di Socrate, dello storico Tuciddide, dello scultore Fidia. L'acropoli della città si arricchì di testimonianze artistiche incomparabili, le cui rovine impressionano tuttora anche il visitatore più distratto.

Indubbiamente, la politica di potenza e di arricchimento che Atene perseguì non poteva non portarla allo scontro con Sparta, tagliata fuori dal controllo del mare e minacciata nella sua supremazia nel Peloponneso stesso. Dopo quasi cinquant'anni di relativa pace fra gli Stati greci, la tensione accumulata si scatenò nella guerra più lunga e distruttiva che il mondo greco avesse mai conosciuto, quella che gli storici,

con una formula solo in parte giustificata, chiamano «guerra del Peloponneso», scoppiata nel 431 a.C. per una banale controversia commerciale.

Come osservò Tucidide, il massimo storico greco e forse uno dei maggiori di tutti i tempi, il conflitto coinvolse quasi tutte le città greche, grandi e piccole, che finirono per schierarsi con l'uno o con l'altro dei due contendenti, sicché esso durò ben ventisette anni, sia pure con lunghi intervalli, e coinvolse anche le città greche di Sicilia, soprattutto Siracusa, contro la quale gli Ateniesi intrapresero una disastrosa campagna nel 415-413. Alle spalle dei combattenti si trovò spesso il re di Persia, che ormai preferiva alla prova delle armi l'egemonia economica: vedendo di mal occhio la supremazia ateniese sul mare, egli aiutò finanziariamente Sparta, la cui vittoria finale, ottenuta nel 404, fu in definitiva anche una vittoria persiana, almeno nella misura in cui Atene uscì dalla guerra completamente rovinata e Sparta fortemente esaurita.

Alla conclusione della guerra, vera e propria lotta civile fra gli Stati greci, le colonie in Asia Minore passarono di nuovo sotto il controllo più o meno diretto della Persia, mentre la Grecia peninsulare si ritrovò in balia di uno Stato, quello spartano, vittorioso sul campo di battaglia ma intimamente incapace di suggerire nuovi stimoli espansivi perché votato all'esercizio brutale del dominio mediante la forza militare. Del resto, durò poco anch'esso, perché Atene cominciò ben presto a riprendersi e a ricostituire la flotta, mentre gli alleati di Sparta fecero sentire sempre più forte il loro scontento, finché trovarono una nuova guida in Tebe, città che fino a quel momento era rimasta piuttosto ai margini della grande politica.

Ma negli anni settanta del IV secolo essa trovò in due aristocratici, Pelopida ed Epaminonda, due personalità d'eccezione capaci di sollevare il mondo greco contro Sparta: nella battaglia di Leuttra, Tebe sconfisse duramente l'altero nemico (371 a.C.) grazie a una tattica militare geniale e completamente nuova, che servirà da modello anche per Alessandro Magno e i suoi generali. La risonanza in tutto il mondo greco fu enorme, perché il mito spartiate dell'invincibilità militare veniva dissolto improvvisamente. In una prospettiva più ampia anche questo era però solo un episodio di guerra fratricida, tanto più che Tebe era completamente inadatta a un ruolo durevolmente egemone; e infatti la sua egemonia si dissolse come neve al sole nell'arco di un decennio con la morte di coloro che l'avevano resa, sia pure per breve tempo, possibile.

Intanto l'impero achemenide cominciava a essere scosso da lotte dinastiche, mentre Cartagine continuava a prosperare sul mare e a controllare gran parte della Sicilia, e Roma stava conquistando lentamente ma inesorabilmente la supremazia nell'Italia centromeridionale, pur senza guardare, per il momento, troppo lontano, se non altro perché non possedeva ancora una flotta. Anche le colonie della Magna Grecia erano ormai oltre la fase della loro massima prosperità e stavano cadendo preda, l'una dopo l'altra, delle popolazioni italiche da cui erano circondate.

In tale situazione abbastanza fluida sul mondo greco si affacciò un protagonista inatteso, fino allora considerato semibarbaro dai Greci peninsulari: la Macedonia. In quella terra si era conservata la monarchia, istituzione scomparsa quasi dovunque nel mondo greco più progredito, e si è detto come all'inizio del V secolo il re

macedone fosse costretto a dichiararsi vassallo della Persia. Ma i Macedoni non erano così barbari come soprattutto gli Ateniesi amavano dipingerli: alla fine di quello stesso secolo, Pella, la loro capitale, aveva saputo attirare un poeta tragico del calibro di Euripide, che là morì dopo essere vissuto, non sempre apprezzato, ad Atene.

Si può tranquillamente affermare che i sovrani macedoni perseguirono, almeno dopo la conclusione della guerra peloponnesiaca, una politica di legittimazione anche culturale e di costante ingerenza nelle vicende delle *poleis* greche, alla ricerca consapevole di un ruolo di primo piano. Dopo alterne vicende, con Filippo II (359/356-336 a.C.) essi si inserirono abilmente nel vuoto di potere determinato dalle eterne controversie fra le città greche e finirono per far pendere dalla loro parte la bilancia degli equilibri politici. Invano un oratore come Demostene (384-322 a.C.) tentò di far risorgere l'orgoglio particolaristico di Atene; invano Isocrate (436-338 a.C.) propose a Filippo di mettersi a capo di una spedizione pangreca contro lo storico nemico persiano: il sovrano macedone mirava al totale controllo sul resto della Grecia e lo ottenne, allorché Atene, Tebe e qualche alleato minore si coalizzarono e scesero in campo aperto a Cheronea in Beozia (338 a.C.): l'esito fu disastroso e nessuno più osò opporsi efficacemente a Filippo.

Sempre più certo della vittoria e sempre più consapevole che il suo regno faceva ormai parte integrante del mondo greco, egli scelse come precettore del principe ereditario Alessandro, appena tredicenne, il filosofo Aristotele. Quali insegnamenti egli abbia potuto impartire all'adolescente, non è dato sapere con precisione: di certo il giovanissimo principe crebbe nell'amore devoto per la cultura greca e nella conoscenza del suo passato illustre, se è vero che nelle sue campagne militari lo accompagnò sempre una copia dell'*Iliade*. In ogni caso, quando Filippo venne ucciso in una congiura e Alessandro gli succedette sul trono, dopo avere represso con forza gli ultimi tentativi di ribellione, ebbe un'intuizione destinata a mutare il corso della storia e della cultura greche: insoddisfatto di ciò che aveva già raggiunto, volle proporsi ideologicamente come il vendicatore dei Greci tutti contro i Persiani. In questo sembrava seguire il consiglio isocrateo, proseguendo un progetto che era già stato di suo padre Filippo (ma secondo le fonti antiche Isocrate, pur vecchissimo, si sarebbe lasciato morire di fame dopo la sconfitta di Cheronea); in realtà, non faceva che esaltare quella macchina da guerra formidabile che era ormai divenuto l'esercito macedone, spinto dall'ambizione di un impero universale, più vicina sul piano ideologico all'universalismo achemenide che alle idee largamente anacronistiche di un Isocrate. Sbarcato in Asia Minore, senza quasi incontrare resistenza penetrò fino al cuore dell'impero persiano, sul quale regnava allora Dario III, sovrano di legittimità dinastica assai dubbia, e grazie anche al tradimento di molti satrapi persiani, lo sconfisse disastrosamente prima al fiume Granico (334 a.C.), poi a Issò (333 a.C.) e infine a Gaugamela, località non lontana dall'odierna Mossul (331 a.C.). Ucciso l'ultimo achemenide per mano di un traditore, Alessandro si ritrovò padrone dell'impero persiano, compreso l'Egitto, eppure non si fermò nemmeno a quel punto: nella sua corsa di conquista verso l'Oriente, si spinse fino all'Indo, anche se poi, negli ultimi anni del suo breve regno, ritornò indietro verso

Susa, Ecbatana e Babilonia, che erano state residenze degli Achemenidi, quasi a sottolineare una continuità ideologica indubbia. Effettivamente l'aspetto che in questa sede interessa soprattutto sottolineare è il suo tentativo di integrare due culture: quella greco-macedone e quella orientale rappresentata in primo luogo dai Persiani.

Così il grande sovrano gettò le premesse da cui sarebbe scaturita la cultura della nuova fase storica, che noi, sull'esempio del grande storico tedesco Johann Gustav Droysen (1808-1884), chiamiamo convenzionalmente «ellenismo». Per una strana coincidenza del destino fra il 323 e il 322 a.C. morirono, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, Alessandro Magno, ucciso dalla malaria a Babilonia, Aristotele e Demostene, vittima, quest'ultimo, della repressione dei moti antimacedoni scoppiati ad Atene e in altre città greche immediatamente dopo la morte del re.

2.2.4. L'età ellenistica

Se dobbiamo prestar fede alle fonti antiche, Aristotele avrebbe suggerito al suo regale discepolo di trattare i Greci da amici e alleati, ma i barbari da schiavi; del resto, anche Isocrate aveva consigliato a Filippo II di rendere l'Asia schiava della Grecia. Alessandro non obbedì a simili suggerimenti. Grandissimo stratega, e insieme dotato di superiore senso politico, il sovrano mirò invece a fondere il più possibile la cultura greca con quella orientale (definirla esclusivamente persiana sarebbe riduttivo). La sua preoccupazione era quella di tenere insieme sul piano politico-sociale l'immenso impero che aveva conquistato (vedi fig. 2.3): per questo favorì anche i matrimoni misti fra Macedoni e Persiani e si guardò bene dall'umiliare i nemici sconfitti. Piuttosto, egli si inimicò i Greci, mostrando di avere sin troppo assimilato l'ideologia monarchica orientale e pretendendo per sé gli onori riservati ai sovrani achemenidi.

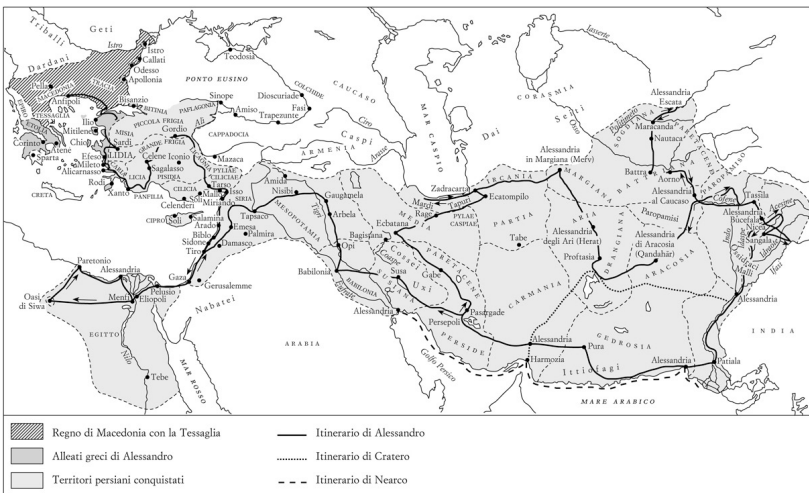


Figura 2.3

Tale principio di fondamentale concordia fra culture diverse continuò a caratterizzare la civiltà ellenistica pur dopo la morte prematura del re macedone, certo una delle figure più straordinarie della storia antica. È pur vero che immediatamente si scatenarono feroci lotte di potere: Alessandro era morto senza proclamare un successore ed eliminati con la violenza gli ultimi esponenti della famiglia reale, i suoi generali, i cosiddetti «diadochi» (ossia, alla lettera, i successori) non esitarono a combattersi senza risparmio. Queste lotte portarono inevitabilmente alla frammentazione dell'impero di Alessandro e alla definizione di un regno macedone con il pieno controllo sulla Grecia e sulla sponda adriatica del Mediterraneo; di un regno egiziano sotto la dinastia dei Tolemei (o Lagidi, dal loro capostipite Lagos), un regno di Siria sotto i Seleucidi e un regno di Pergamo sotto gli Attalidi. Costoro talvolta si allearono e talvolta si combatterono per espandere o almeno difendere il proprio potere, ma non smentirono mai la politica di Alessandro, né in linea di principio tradirono il suo universalismo: ciascuno di loro non era e non si considerava re in quanto legato a un'entità territoriale, ma in quanto tale, legittimato dalla conquista e dalla vittoria, dal favore della divinità.

Si trattava insomma di monarchi per diritto divino: aspetto, questo, particolarmente chiaro per i Tolemei, che assimilarono l'ideologia antichissima dei faraoni. Pur essendo macedone la loro origine e governando attraverso apparati burocratici più o meno ampi e distanti dalle popolazioni locali, essi seppero integrare nella nuova collocazione geopolitica la loro cultura ellenica ed espanderla, anche a costo di audaci sincretismi, soprattutto sul piano religioso, che più degli altri poteva impressionare i sudditi. Fra i molti centri culturali di nuova fondazione non si può non ricordare in primissima istanza Alessandria, fondata – come altre circa settanta città in tutto l'impero – dal conquistatore macedone sul delta del Nilo, di fronte all'isola di Pharos: i primi sovrani Tolemei la dotarono di due istituzioni culturali di primissimo ordine, la Biblioteca e il Museo. La prima raccoglieva, allorché venne distrutta da un incendio nel 46 a.C., settecentomila volumi; il secondo fu un cenacolo di dotti stipendiati dal sovrano per condurre le loro ricerche nei campi più svariati, liberi da preoccupazioni materiali. Iniziative analoghe, sia pure più modeste, furono prese in altri regni, soprattutto a Pergamo, Stato relativamente piccolo rispetto all'Egitto e alla Siria, ma posto al crocevia delle principali vie carovaniere del Medio Oriente e perciò assai prospero; e non è difficile intuire che a questo mecenatismo di amplissima portata si sarebbero ispirate, a distanza di secoli e millenni, le maggiori istituzioni della cultura occidentale, così come l'ideologia della monarchia personale e non più territoriale avrebbe influenzato in misura decisiva l'ideologia imperiale prima romana e poi bizantina.

Ma Alessandria si impose anche come il massimo centro di scambi commerciali e finanziari del mondo mediterraneo, soppiantando Atene e Corinto ma anche la non lontana Cartagine. Conseguenza fu che il greco divenne sempre più una lingua franca di comunicazione, la cui conoscenza si rivelava indispensabile per i Siri, per i

Fenici, per gli Ebrei, per i Romani. Certo, in questo processo di espansione politica e culturale degli orizzonti, risultò perdente la Grecia insulare, con l'eccezione di Rodi e Delo, e soprattutto quella peninsulare, perché il commercio si concentrò sempre più in Oriente, dove sorsero anche attività artigianali concorrenziali rispetto ai prodotti greci. Atene, per esempio, continuò a essere considerata con rispetto e ammirazione e fu oggetto di splendide donazioni da parte dei sovrani ellenistici, ma perse qualsiasi importanza politica dopo i tentativi di ribellarsi al dominio macedone. Sparta proseguì il suo triste cammino di impoverimento economico e demografico, anche se fino alla fine del III secolo a.C. continuarono a sussistere le sue istituzioni tradizionali. Tuttavia la gravità della situazione portò a una vera e propria rivolta sociale: gli ultimi sovrani tentarono inutilmente di porre riparo alla violenza con provvedimenti demagogici, finché vennero travolti essi stessi, e alla fine del III secolo la monarchia spartana cessò di esistere. Molte altre città greche, e non fra le minori, tentarono di unirsi in Stati federali, in confederazioni, governate da organismi consultivi e deliberativi e guidate da un unico stratega (*stratēgós*): ricordiamo soprattutto la lega etolica e quella achea, che in tal modo poterono illudersi di contare qualcosa sulla scena politica internazionale.

Ma ormai i Greci dovevano fare i conti non solo con la potenza macedone e con la costante ingerenza dei regni asiatici (possiamo considerare tale anche l'Egitto, perché secondo i geografi antichi l'Egitto faceva parte dell'Asia, non dell'Africa): alla ribalta della grande storia si stavano affacciando con sempre maggiore autorevolezza i Romani. Essi, dopo avere soggiogato a una a una le popolazioni italiche, furono irresistibilmente portati a estendere la loro influenza, consci della loro grande solidità politica e militare: quella saldezza, soprattutto istituzionale, che ai Greci era sempre mancata e che le monarchie ellenistiche stavano perdendo. A paragone dell'esercito romano, quasi tutto composto di cittadini, i mercenari al soldo dei monarchi asiatici si rivelarono assai infidi, mentre la solidarietà nazionalistica che strinse insieme il popolo romano poté avere facilmente ragione di Stati spesso in preda a lotte dinastiche.

Per la sua stessa collocazione geografica era impossibile per Roma non proiettarsi nel mondo mediterraneo, non inserirsi sulle rotte commerciali dominate fino allora dai Fenici e dai Greci. Furono le prime due guerre contro Cartagine, concluse con la grande vittoria a Zama di Scipione su Annibale (202 a.C.), a conferire a Roma lo *status* di grande potenza, impressionante per la sua compattezza e la sua volontà di dominio: in realtà Annibale fu un comandante superiore a Scipione, ma dopo quella vittoria, e ancor più dopo quella di Cinocefale contro Filippo V di Macedonia (197 a.C.), dovette essere chiaro a tutti che il primo esercito di quel tempo non era più quello macedone, bensì quello romano.

Di fatto, nel secolo e mezzo che seguì alla sconfitta di Cartagine, ridotta alla pura sopravvivenza e poi distrutta nel 146 a.C., i Romani assoggettarono o annullarono l'uno dopo l'altro i regni ellenistici, di cui il primo a cadere fu proprio la Macedonia in seguito alla vittoria di Pidna sul re Perseo (167 a.C.) e l'ultimo l'Egitto dopo la battaglia di Azio (31 a.C.), in cui Ottaviano, il futuro Augusto, trionfò sul rivale Antonio e su Cleopatra VII, l'ultima dei Tolemei.

Sorte ancora più misera ebbero le federazioni di città greche non appena tentarono di rialzare il capo in un ultimo sussulto di orgoglio. A fronte di tutto ciò, l'entusiasmo suscitato da Tito Quinzio Flaminio allorché nel 196 a.C. a Corinto proclamò la libertà della Grecia, se pure ci fu, dimostrò soltanto l'anacronistica e inveterata capacità di illudersi propria del mondo greco e l'angustia delle sue prospettive.

Roma non distrusse le strutture delle città e neppure le confederazioni: si limitò a controllarle e a soffocarle economicamente, assicurando dovunque il governo locale ai cittadini ricchi, conservatori e filoromani. Quanto valesse la libertà proclamata si vide mezzo secolo dopo, quando Corinto stessa venne distrutta da Lucio Mummius. Tuttavia, per quanto abusato, il verso oraziano *Graecia capta ferum victorem cepit* («la Grecia conquistata conquistò il rozzo vincitore»: *Epistole* II 1,156), sintetizza mirabilmente la situazione che si venne a creare per effetto delle conquiste romane: emblematico è il caso degli Scipioni – famiglia di consoli, di senatori, di generali – che si aprirono fra i primi, già alla metà del II secolo a.C., alla cultura greca, vincendo le resistenze della parte più conservatrice della società romana.

La supremazia politica, e di conseguenza economica, di Roma non era però in discussione, e fu fatta pesare duramente su chiunque osasse comprometterla; ma il patrimonio culturale del mondo ellenistico era troppo prezioso perché la classe dirigente romana si sentisse autorizzata a respingerlo: essa preferì trasformarlo accortamente in uno strumento di propaganda imperialistica, e in gran parte riuscì nell'intento, culminato nella grande ideologia universalistica di Augusto, il cui mecenatismo non faceva che riprendere quello dei primi e maggiori sovrani ellenistici.

2.2.5. La Grecia sotto il dominio di Roma

Con la scomparsa di tutti i regni ellenistici nati dalle ceneri dell'impero di Alessandro, Roma era ormai padrona assoluta di tutto il mondo mediterraneo, mentre la Grecia entrò a far parte di quell'insieme estremamente complesso di città, federazioni e regni vassalli che formava ormai l'organismo dell'impero romano, al cui vertice stava la figura del Cesare di turno, apparentemente rispettoso delle magistrature repubblicane, ma in realtà sempre più deciso a svuotarle dall'interno: un processo che, dopo la morte di Augusto (27 a.C. - 14 d.C.), condusse all'instaurazione di una vera e propria monarchia dai caratteri sempre più dispotici e orientalizzanti.

La Grecia era ormai, per volontà di Augusto stesso, soltanto la provincia di Acaia, dall'antico nome degli Achei, governata da un magistrato romano residente a Corinto, ricostruita da Cesare con lo statuto di colonia romana. Il suo destino dipese dalla migliore o peggiore disposizione degli imperatori romani: così, se il filelleno Nerone nel 67 d.C. proclamò l'indipendenza delle città greche, subito dopo il tradizionalista Vespasiano revocò quel decreto. Ottima fu di nuovo per la Grecia

l'età di Adriano (117-138 d.C.), forse il più impregnato di cultura ellenica fra gli imperatori romani: ma anche in quel caso si trattò di benefici non sostanziali, rivolti quasi soltanto ad Atene quale centro prestigioso della cultura greca classica, ormai apprezzata con un forte senso antiquario: si giunse perfino a celebrare giochi per ricordare la vittoria di Platea sui Persiani, mentre un retore come Elio Aristide (117-180 d.C.) celebrava in buona coscienza le glorie della Atene di Pericle e insieme la potenza di Roma.

Anche Sparta, grazie al suo lontano passato, poté usufruire di qualche favore imperiale. Ma il resto della Grecia conobbe per lo più un forte spopolamento e la conseguente inevitabile povertà. Esclusa dalle rotte commerciali, la penisola greca condusse ormai un'esistenza sonnacchiosa, certo meno turbolenta ma anche meno viva che nel passato. Negli ultimi anni di regno di Marco Aurelio (161-180 d.C.), l'imperatore filosofo, apparvero in Grecia i primi segni di un futuro luttuoso: popolazioni barbare germaniche giunsero a devastare Eleusi (170 d.C.), mentre un secolo dopo gli Eruli distrussero Atene risparmiando solo l'acropoli (267 d.C.). L'autorità stessa di Roma ormai non bastava più a difendere tutte le province dell'impero, e l'Acaia non era certo fra le più vitali. Anche sul piano culturale, da secoli gli esponenti più notevoli delle lettere, delle arti e delle scienze non provenivano più dalla Grecia stessa, bensì da aree un tempo periferiche, soprattutto dall'Asia Minore, a riprova del fatto che la penetrazione greca in Asia aveva certo dato i suoi frutti, ma nello stesso tempo marginalizzato inesorabilmente gli antichi centri culturali. Ostili al cristianesimo, la nuova religione che si stava facendo strada fra le tante che in Oriente erano nate e promettevano una mistica salvezza ai loro adepti, questi centri, come Atene, si mantennero fedeli al politeismo tradizionale, o piuttosto alle scuole filosofiche; ma anche questo fattore si rivelò negativo ripiegamento sul passato, che certo non giovò quando sul trono imperiale sedettero imperatori dichiaratamente cristiani come Teodosio (379-395 d.C.), che proibì ogni culto pagano e perfino, dopo quelli del 393, la celebrazione dei giochi olimpici.

Del resto, con Teodosio ebbe fine anche l'unità, territoriale dell'Impero Romano: affidando la *pars Orientis* al figlio maggiore Arcadio e la *pars Occidentis* al figlio minore Onorio, egli non intese infrangere l'unicità ideale dell'impero, ma di fatto Oriente e Occidente s'intenderanno sempre meno e seguiranno strade profondamente diverse.

Meno esposta agli attacchi dei Germani, la parte orientale, e con essa la Grecia, riuscirà a ritrovare una solidità istituzionale attorno alla figura del sovrano residente a Costantinopoli, la capitale fondata sulle rive del Bosforo da Costantino I il Grande (306-337 d.C.) sulle rovine dell'antica Bisanzio: l'impero romano diventava, senza soluzione di continuità, quello che gli studiosi moderni chiamano, con un termine che sarebbe certo risultato incomprensibile ai Bizantini stessi, impero bizantino.

Ma anche nell'età bizantina l'apporto dato dall'elemento greco risultò, nel complesso, molto inferiore a quello offerto da altre etnie dell'Impero, mentre la Grecia venne devastata più volte da terremoti e incursioni: particolarmente notevoli

quelle degli Slavi, che lasciarono tracce profonde nella toponomastica. Nel Medioevo si stabilirono principati latini e soprattutto Venezia seppe imporsi durevolmente, conquistando l'isola di Creta, ribattezzata Candia, e altre minori. Ma queste vicende non hanno ormai nulla a che fare con la greicità classica e i suoi sviluppi, e avviano invece al dominio turco, subito dopo il crollo dell'Impero bizantino, e finalmente all'indipendenza, che d'altra parte sarebbe stata senz'altro più difficile, se a favore della rinascita politica della Grecia non avesse pesato il prestigio della sua plurimillenaria civiltà.

2.3. *Le fonti storiografiche*

Impossibile scrivere storia senza le fonti: ma quali fonti? Nel corso di questo breve disegno storico si è fatto cenno più volte alle fonti archeologiche ed epigrafiche, ma anche ad autori come Erodoto, Tucidide, Polibio. In effetti alla greicità classica l'Occidente deve la nascita della storiografia quale tuttora la intendiamo. Non che mancassero precedenti nelle civiltà orientali, per esempio fra i Sumeri nel terzo millennio, oppure in Cina. Ma quegli scritti non recano ancora l'impronta di un individuo e sono legati a precise esigenze di un committente regale, detentore del potere. Quando Erodoto di Alicarnasso (ca. 485-430 a.C.) aprì le sue *Storie* dichiarando orgogliosamente la propria identità, si compiva il passo decisivo: lo storico non dipende più da nessuno ed è mosso a scrivere non più in versi come Omero (anche i poemi omerici per gli antichi erano in qualche misura storia), non più garantito dall'ispirazione concessa dalle Muse, dee della poesia e nello stesso tempo della memoria, bensì in prosa e fiducioso di ricevere attenzione da parte degli ascoltatori (non ancora lettori) solo per la sua personale credibilità. E tuttavia occorre sottolineare che la storiografia greca nacque in qualche misura proprio dalla poesia epica, perché comune a entrambe è il desiderio di immortalare le gesta degli uomini d'eccezione.

Erodoto non nacque però dal nulla: alle sue spalle stava già una solida tradizione di scritti genealogici ed etnogeografici, che contribuirono ad agganciare gradualmente il tempo del mito a quello della storia, non certo per negarlo, bensì per darne una spiegazione in qualche misura razionale. Tuttavia lo storico di Alicarnasso prende le distanze da esso, comincia a distinguere il tempo degli dei da quello degli uomini; non si propone di narrare nei suoi nove libri tutto il passato, ma soltanto gli episodi di conflitto fra Asia ed Europa, di cui la guerra di Troia cantata da Omero era stata un esempio particolarmente illustre.

Animato da inesausta curiosità, egli allarga il suo sguardo a tutto il mondo allora conosciuto, con particolare attenzione all'Egitto, all'Asia Minore e alla Persia. Ben presto nella mente di Erodoto dovette farsi strada l'idea che il momento conclusivo di questo scontro fosse rappresentato proprio dalle guerre greco-persiane. Infatti negli ultimi libri egli abbandona gli interessi geografici ed etnografici per concentrare tutta la sua attenzione sulla rivolta delle città ioniche d'Asia e poi sulle due spedizioni persiane contro la Grecia, per le quali egli rappresenta senz'altro la

fonte di gran lunga primaria. Grazie a tale cambiamento di prospettiva, Erodoto divenne veramente «padre della storia» e insieme il celebratore dell'orgoglio greco. A torto gli è stata rimproverata una certa superficialità e contraddittorietà; semmai, il confronto fra tradizioni diverse e l'attenzione alla molteplicità del reale costituiscono uno dei suoi pregi essenziali. La divinità non è esclusa dalla storia, ma rappresenta, più che altro, il limite intrinseco alla condizione umana, di cui lo storico – come i grandi tragici ateniesi suoi contemporanei – è acutamente consapevole. Altrettanto notevole è il suo respiro narrativo, che si traduce talora in avvincenti digressioni novellistiche, calate in uno stile fluido e chiaro, pensato per le pubbliche letture almeno di parti della sua lunga opera.

Il racconto erodoteo termina con la presa della fortezza di Sesto (478 a.C.), che di fatto mise fine alla spedizione di Serse. Di lì riprende il suo racconto l'ateniese Tucidide (ca. 460-400 a.C.), inaugurando una catena ininterrotta di narrazione storica che rimarrà canonica nei secoli successivi e continuerà nella storiografia bizantina. Ben diversamente dal suo predecessore, e in aperta polemica con lui, egli restringe ulteriormente il campo della ricerca, ma nello stesso tempo lo approfondisce, concentrandosi sulla storia puramente politico-militare e senza concedere né a sé stesso né al lettore alcuna tregua allo sforzo intellettuale di comprensione dei rapporti causali che regolano i fatti. La divinità è ormai esclusa dal suo orizzonte, laico come pochi altri e come pochi altri disincantato. Il passato come strumento per comprendere il presente e per anticipare il futuro, in una parola la storia come *magistra vitae* è una teoria che nasce già nel mondo antico dalla lettura di Tucidide: lettura, non più ascolto, perché lo stile tucidideo è così denso ed ellittico da richiedere la massima concentrazione, e del resto alla fine del V secolo le modalità di fruizione della letteratura stavano profondamente mutando, a tutto svantaggio dell'oralità. In otto libri Tucidide affronta dapprima e interpreta criticamente la storia più antica della Grecia, ma ancora una volta non respinge il mito nel mondo delle favole, e per lui un personaggio come il cretese Minosse è ben reale. Poi affronta il periodo di quasi cinquant'anni («pentecontetia») intercorso fra la conclusione delle guerre persiane e lo scoppio di quel conflitto che proprio da Tucidide avrebbe ricevuto indelebilmente il nome di «guerra del Peloponneso» e che del resto egli sarebbe rimasto l'unico a raccontare. La morte, o qualche altra causa a noi per sempre ignota, lo costrinsero però a troncare la narrazione al 411, alla fine della seconda fase della lunga guerra. Ma è chiaro che lo storico la visse interamente fino alla sua tragica – per Atene – conclusione; e l'ombra dell'epilogo si proietta cupamente su tutta la narrazione. Si possono isolare, come nel caso di Erodoto, alcuni episodi rimasti celebri: la cosiddetta «archeologia» nel primo libro, la peste di Atene nel secondo, la strage degli abitanti di Melo nel quinto; ma soltanto la lettura integrale permette di apprezzare veramente la compattezza e il rigore argomentativo che pervadono gli otto libri. Nessun altro storico, prima di Machiavelli e Guicciardini, riuscirà a elevarsi al livello tucidideo, sebbene non siano mancate più o meno felici imitazioni.

Sull'ultima fase della guerra peloponnesiaca e sulle ulteriori vicende fino alla battaglia di Mantinea (362 a.C.) siamo informati da Senofonte (ca. 426-350 a.C.),

discepolo di Socrate, soldato di ventura e poligrafo. Secondo un'ipotesi non inverosimile, egli avrebbe incorporato il materiale lasciato dal suo predecessore nel primo e in parte del secondo dei suoi sette libri di *Storie elleniche*: induce a pensarlo soprattutto il diverso livello stilistico e di comprensione storica. Senofonte non ha molto da offrire di suo e si limita per lo più a dissolvere la narrazione in una serie di episodi al centro dei quali emergono le personalità individuali; gli manca la passione tucididea per la ricerca delle ragioni profonde che determinano gli avvenimenti e dunque si ferma inevitabilmente al livello di una narrazione semplice e scorrevole. Del resto, la grande storia greca volgeva al termine, e con essa la grande storiografia; a partire dalla metà del IV secolo per circa cent'anni proliferarono le storie locali, soprattutto in Attica, sempre più inclini all'erudizione antiquaria e alle passioni campanilistiche, parallelamente alla celebrazione appassionata ma sempre più volta alle glorie del passato che di Atene fecero gli oratori di quel tempo. Non mancarono naturalmente gli storici delle gesta di Filippo il Macedone e soprattutto di Alessandro Magno, dei quali restano a noi alcune tracce. Nella perdita di un enorme materiale storiografico bisogna però giungere a Polibio per ritrovare uno storico di vaglia. Figlio del comandante della Lega Achea (oppositasi a Roma) e come tale condotto come ostaggio a Roma, Polibio (ca. 200-125 a.C.), fornito di esperienza militare oltre che di coscienziosità d'indagine storica, scrisse 40 libri dedicati al racconto dell'ascesa irresistibile di Roma, dallo scoppio della prima guerra punica (265 a.C.) fino alla distruzione di Corinto (146 a.C.). Polemico nei confronti della storiografia inquinata dalla retorica, egli si propose di realizzare una storia *pragmatica*, senza fronzoli stilistici e sorda agli elementi spettacolari o scandalistici che tanto dovevano piacere a molti lettori del suo tempo. Di essa rimangono a noi ampie sezioni, dove al racconto dei fatti si mescolano spesso considerazioni teoriche e digressioni importanti, come quella sulla costituzione romana, in cui Polibio a ragione ravvisava la migliore garanzia di solidità per quell'organismo che ormai era di fatto un impero. Seguace della filosofia stoica, Polibio ritiene però che anche Roma sia destinata a decadere e a scomparire, secondo l'eterno avvicinarsi dei corsi e ricorsi della storia umana.

Dopo il II secolo a.C. la produzione storica in lingua greca non si arrestò, ma divenne sempre più compilativa e sempre più attenta alle vicende romane: il presente della Grecia in quanto tale non poteva più costituire motivo sufficiente d'interesse, e si può ben dire che la storiografia greca nacque e morì con la Grecia stessa. Ma i moduli e i criteri dell'indagine storica elaborati da Erodoto e Tuciddide rimasero e, attraverso la mediazione romana da un lato e quella bizantina dall'altro, non furono mai veramente dimenticati, ma fecondarono in maniera essenziale, dopo la parentesi del Medioevo, la coscienza storica moderna.

Parte seconda
La civiltà letteraria

La civiltà letteraria greca è strettamente ancorata allo sviluppo storico dei singoli generi. Dal punto di vista descrittivo, il «genere» è una categoria astratta, elaborata a partire da un insieme di testi che presentano una veste formale simile e uno stesso codice di comunicazione. Ma per gli antichi il genere è una realtà concreta, attiva sia nel processo creativo sia nella fruizione del pubblico. Così, per esempio, i poemi omerici e l'epica tardoantica, per quanto separati da tredici secoli di letteratura, ed espressione di realtà culturali diversissime, sono per certi versi direttamente confrontabili. La vicinanza non è soltanto formale (la lingua è sostanzialmente la stessa), ma può anche investire aspetti ideologici che proprio il genere tende a conservare.

Certo, l'epica rappresenta un esempio estremo. Altri generi hanno tempi di evoluzione più rapidi. Così, la tragedia greca ha esaurito la sua effimera parabola in un arco di tempo molto breve. Ancora più veloci le trasformazioni – nel periodo che va dall'arcaismo alla classicità – conosciute dalla prosa, in linea con i tumultuosi sviluppi della società greca. Alcuni di questi codici espressivi, insomma, si rivelano più stabili e normativi di altri.

L'autore si sentiva vincolato al genere, e d'altra parte il concetto stesso di autorialità era problematico e ben diverso dal nostro. La sapienza di un poeta o di un prosatore non si misurava tanto sull'originalità, quanto sulla capacità di dominare e riattualizzare il patrimonio tradizionale, spesso ascrivito a un padre fondatore: così molti poeti attribuivano i loro versi a Omero, Pitagora, Teognide e altre figure archetipiche dalla biografia leggendaria, secondo una tendenza *opposta* al nostro concetto di proprietà letteraria. Non diversamente, molti prosatori classici scrivevano per i loro clienti discorsi giudiziari di cui non amavano rivendicare la paternità.

Un fenomeno in qualche misura analogo si osserva nel cinema americano classico: l'autore o regista ha un'importanza secondaria rispetto al genere (western, noir...) e alla catena produttiva. Come per la letteratura greca, dunque, l'autore non è sempre la migliore chiave di lettura del fenomeno. Per queste ragioni, nei capitoli che seguono, le varie personalità letterarie saranno inquadrare all'interno delle grandi categorie dei generi.

3. I generi della poesia*

Fabrizio Conca

3.1. *Epica*

«Omero è il padre e il perpetuo principe di tutti i poeti del mondo»; così scriveva il 21 luglio 1822 Giacomo Leopardi, riconoscendo a Omero un primato più volte ribadito nello *Zibaldone*. Omero è il poeta non solo per Leopardi, ma già per gli antichi; sicché, ogni riflessione sui generi letterari (intesi come insieme costante di elementi tematici, stilistici, strutturali) parte inevitabilmente dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, non soltanto per ragioni di cronologia, ma nella consapevolezza che i due poemi furono in ogni tempo fonti inesauribili a cui attingere. Con l'*Iliade* e l'*Odissea* nasce l'epica, che deriva il nome da un sostantivo plurale, *epe* («parole, racconti»), ma anche «versi dattilici»), il metro che caratterizza il genere.

3.1.1. *Iliade e Odissea*

L'epica è poesia narrativa. Nell'*Iliade* (articolata in ventiquattro canti, come l'*Odissea*) i protagonisti sono eroi e guerrieri, che lottano per la propria gente e vivono i drammi della guerra, scatenata dagli Achei contro i Troiani per vendicare Menelao, fratello di Agamennone e re di Sparta, al quale Paride ha rapito la moglie, la bellissima Elena. Questo l'antefatto. Le vicende si collocano quasi alla fine della decennale conquista di Troia. L'esercito degli Achei è lacerato dal violento dissidio tra il sovrano Agamennone e Achille, l'eroe insostituibile. La sua «ira» – con questa parola si apre il poema – ha motivazioni del tutto personali: non accetta di consegnare la schiava Briseide ad Agamennone, costretto a restituire la propria, Criseide, al padre Crise, per placare Apollo (del quale Crise è sacerdote), e arriva persino a minacciarlo di morte; ma, quando si accorge che non può sottrarsi alla volontà di chi comanda, abbandona l'esercito. A questo punto inizia la peripezia, che si svolge in una cinquantina di giorni. Il racconto alterna scene di grande effetto patetico, spesso condizionate dall'intervento degli dei, che mai assistono distaccati alle vicende. Lo stesso Zeus li esorta a schierarsi a fianco dei propri eroi prediletti, in un'alternata sequenza di eventi che indirizzano la storia alla conclusione luttuosa, la morte di Ettore, straziato da Achille, per vendicare l'amico diletto Patroclo, ucciso dall'eroe troiano. Come all'inizio, a scatenare Achille sono gli affetti personali; se la privazione di Briseide l'aveva allontanato dalla battaglia, la morte di Patroclo lo sollecita a ritornare con le nuove armi forgiate da Efesto. L'*Iliade* si chiude con la duplice solenne sepoltura di Patroclo e di Ettore – un presagio, la seconda, dell'imminente caduta della città.

Nell'*Odissea* la rovina di Troia si è compiuta e argomento del poema è il ritorno (*nostos*) a Itaca dell'eroe, che vaga ormai da dieci anni, anche per la persecuzione di

Poseidone, che vuole vendicare l'accecamento del figlio Polifemo. Rispetto all'*Iliade*, che ha una narrazione lineare, il racconto dell'*Odissea* è molto articolato. Inizia in *medias res*, e fino al canto V il protagonista non compare direttamente, ma è presente attraverso la testimonianza di quelli che l'hanno conosciuto a Troia. Mentre a Itaca i pretendenti di Penelope (proci) occupano il palazzo, divorando le sostanze dell'eroe, nell'isola di Ogigia la ninfa Calipso cerca invano di trattenere Odisseo, che non sa celare la nostalgia struggente per la patria. Sollecitata anche da Ermes, Calipso comprende che non può opporsi alla volontà degli dei e lascia partire Odisseo; ma una violenta tempesta lo spinge naufrago sulle rive di Scheria, l'isola dei Feaci, dove incontra Nausicaa, figlia di Alcinoos, che lo accoglie splendidamente nel palazzo. Davanti agli ospiti l'eroe narra la propria storia, ripercorrendo in un lungo flashback (IX-XII) le straordinarie avventure che hanno per protagonisti i Ciconi, i Lotofagi, Polifemo e i Cicli, Eolo, i Lestrigoni, Circe, i defunti incontrati alle soglie dell'Ade, le Sirene, Scilla e Cariddi, e soprattutto i compagni: nessuno di loro riesce a sopravvivere a tante peripezie.

Il racconto di Odisseo commuove Alcinoos, che allestisce una nave e riporta l'eroe in patria. Da questo momento la narrazione procede rettilinea. Odisseo, consigliato da Atena, cela la propria identità, entrando nel palazzo come un mendico e subendo gli insulti dei pretendenti. Tra la meraviglia di tutti, il mendico piega l'arco di Odisseo, svelando chi sia, e inizia la strage dei pretendenti e delle schiave infedeli. Ma Penelope ancora non vuole credere di avere ritrovato lo sposo, suscitando l'irritazione di Telemaco; solo quando Odisseo mostra di conoscere il segreto del letto nuziale, Penelope finalmente si rassicura. Dopo la vendetta sembrano incomberne nuove stragi, ma l'intervento di Atena, sollecitata da Zeus, ristabilisce la pace.

La ricerca storica e archeologica colloca la distruzione di Troia intorno al XIII secolo a.C., mentre la cronologia dei due poemi può essere fissata verso la metà dell'VIII secolo. Sulla civiltà letteraria fiorita nel periodo intermedio si possono fare solo supposizioni, nella certezza comunque che l'*Iliade* e l'*Odissea* non nacquero dal nulla. Lo si comprende dai canti con i quali gli aedi (*aoidoi*, «cantori») Femio e Demodoco nell'*Odissea* allietano i conviti nei palazzi di Itaca e di Alcinoos, al suono della cetra. Essi posseggono un repertorio di temi sul quale basano le loro performance; pronti a variarli all'istante, assecondano il gusto del pubblico e documentano una prassi di improvvisazione, che permette di cogliere, sia pure embrionalmente, la genesi e la destinazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

I poemi sono la testimonianza di una cultura risalente all'età micenea (secoli XIV-XII a.C.), che basava sull'oralità integrale la composizione e la destinazione. Il tratto stilistico distintivo dei poemi è la *formula*, ossia, l'impiego di un'espressione o di un verso che ricorrono con continuità nelle stesse sedi metriche – dobbiamo questa importante scoperta agli studi dell'americano Milman Parry. Ad esempio, l'aurora è annunciata dall'esametro: «Quando apparve l'aurora dalle rose dita»; Achille è «più veloce»; Odisseo «illustre» oppure «illustre e paziente» o ancora «molto accorto»; Atena è «la dea dagli occhi azzurri», Ettore «il grande agitatore

dell'elmo», Agamennone «il signore degli uomini». La formula offre al cantore un riferimento per costruire il verso, anche se non di rado il poeta varia i nessi formulari dilatando il respiro della dizione e creando collegamenti tra parti del poema anche molto lontane. Inoltre, favorendo la ricezione attraverso il ritmo recitativo dell'esametro, la formula rafforza l'empatia, ossia la partecipazione emotiva dell'uditorio al racconto, tipica della performance orale.

Ma nell'VIII secolo in Grecia si era affermata anche la scrittura, come provano le iscrizioni conservate sulla cosiddetta «coppa di Nestore», ritrovata a Pitecusa (Ischia) e sul vaso ateniese del Dipylon (vedi cap. 2, par. 2). Naturalmente, questo non significa che l'*Iliade* e l'*Odissea* sin dall'inizio siano state fissate in un testo scritto; è preferibile pensare che oralità e scrittura coesistessero, in un processo destinato a creare un repertorio tematico omogeneo e articolato, che avrebbe portato i poemi alla forma attuale. Le fonti sembrano attestare solo un'edizione ufficiale, quella approntata alla fine del VI secolo da Ipparco, figlio di Pisistrato, tiranno di Atene, in occasione delle feste Panatenee. Certo, la difficoltà di cogliere le fasi compositive dei poemi contrasta sorprendentemente con la compattezza dell'impianto narrativo; ma, a prescindere dalla genesi e dagli autori, l'*Iliade* e l'*Odissea* sono opere compiute e complete.

Nel I d.C. l'anonimo autore del trattato *Sul sublime* (9,13) riteneva l'*Iliade* opera di uno spirito nella piena maturità e paragonava il poeta dell'*Odissea* «al sole che tramonta, del quale anche senza l'intensità permane la grandezza»; e in effetti tra i due poemi appare indubitabile uno scarto, provato anche dal differente timbro narrativo.

L'*Iliade* ha il respiro dell'epopea nazionale. Le imprese degli eroi achei scandiscono la guerra: li guida il valore, l'*areté*, che non si manifesta solo con atti di audacia, ma anche con gesti nobili di rispetto, verso i nemici o i morti. Diomede evita lo scontro con il troiano Glauco, quando scopre che è stato ospite nella sua casa (VI); Aiace ed Ettore, calata la notte, interrompono il duello, ma prima di separarsi si scambiano doni preziosi, per essere d'esempio ai compagni (VII); Achille vendica la morte di Patroclo straziando Ettore, ma non sa resistere alla supplica del vecchio Priamo, che chiede la restituzione del cadavere, per dargli sepoltura (XXIV). Ma la brama della gloria non soffoca gli affetti, che proprio la precarietà dell'esistenza rende più intensi. Esempio l'incontro tra Ettore e Andromaca, che tiene in braccio il piccolo Astianatte (VI). Il destino (*ananke*) incombe inesorabile sui protagonisti e neppure gli dei possono fermarlo (vedi cap. 6, par. 2). Persino le vittorie che il signore dell'Olimpo concede ai Troiani risultano effimere.

Rispetto all'*Iliade*, l'originalità strutturale dell'*Odissea* (il poema è ritenuto l'archetipo del romanzo occidentale) è rappresentata dal lungo flashback alla corte di Alcino, contrassegnato dall'intelligenza (*metis*) di Odisseo. Al fascino meraviglioso delle avventure si associa la raffinata caratterizzazione dei personaggi. Il coraggio di Telemaco, che denuncia le scelleratezze dei proci, anticipa il ruolo che avrà accanto al padre, nel momento della vendetta finale, quando mostra la sua maturità con naturale autorevolezza. Al contrario, l'ingenuità rende indifesa

Nausicaa, conquistata dalle parole di Odisseo e illusa da un ambiguo sogno. L'infatuazione non si trasforma in amore corrisposto, ma la fanciulla acquista comunque consapevolezza del suo ruolo, come dimostra il congedo dall'eroe: «Ti saluto, straniero, perché possa ricordarti di me / anche in patria: poiché devi a me per prima la vita» (VIII, vv. 461-62).

I luoghi, le strategie di battaglia, i popoli, la foggia delle armi e delle navi, i rituali funebri, gli strumenti di lavoro, le celebrazioni sacre, le vesti, i palazzi, le dimore umili, i cibi, le feste sono alcuni dei contenuti che danno ai poemi l'impronta di una straordinaria «enciclopedia tribale», intesa come raccolta di materiali che contrassegnano una civiltà. Ma quando il *poeta* scruta l'animo umano e coglie la precarietà dell'esistenza, il canto trasmette un messaggio ricco di suggestioni che non hanno tempo; dall'enigma del poeta nasce lo stupore misterioso della poesia.

3.1.2. *Omero minore*

L'inno, inteso come canto di lode in onore degli dei, nell'età arcaica aveva una duplice esecuzione, recitativa e lirica. Gli *Inni omerici* sono una raccolta di 33 componimenti esametrici, di cronologia assai incerta (VII-IV secolo a.C.); quattro di essi (*A Demetra*, *Ad Apollo*, *A Hermes*, *Ad Afrodite*) hanno un'estensione considerevole. Anche se denotano un palese influsso dell'epos, non possono essere attribuiti a Omero; certamente (lo documentano le fonti) erano cantati come proemi prima dell'esecuzione di un brano epico. Nucleo dell'inno è la sezione narrativa, che ha per tema la nascita, i poteri e le avventure del dio, che in alcuni casi si mostra ai mortali (*epifania*) procurando sgomento – nell'inno *Ad Afrodite* all'apparizione della dea, Anchise si copre il volto. Il congedo è spesso contrassegnato da un verso che anticipa la volontà di intonare un altro canto. Una formula ricorrente è «Io poi mi ricorderò di te e di un altro canto» – così termina l'inno *A Demetra*, e significativamente il successivo (*Ad Apollo*) inizia con: «Non dimenticherò di cantare Apollo arciere.» Il racconto è scandito con perizia dalla varietà dei temi; esemplari il comportamento furfantesco di Hermes, il fascino sensuale di Afrodite, il vagabondare affannoso di Demetra, l'imperversare di Artemide cacciatrice, che semina paura intorno a sé, la metamorfosi straordinaria di Dioniso.

Posteriori all'*Iliade* e all'*Odissea* sono anche i cosiddetti poemi del *Ciclo epico*, dei quali rimangono solo scarsi frammenti. La guerra di Troia era narrata dall'antefatto (*Canti cipri*) sino alla morte di Odisseo, ucciso a Itaca da Telegono, nato dall'amore con Circe (*Telegonia*); a vicende specifiche erano dedicati gli altri poemi (*Etiopide*, *Piccola Iliade*, *Distruzione di Ilio*, *Ritorni*). Non sappiamo nulla invece del *Margite*, un poemetto parodico composto in esametri alternati a trimetri giambici; il protagonista era uno sciocco (*margos*, da cui deriva il nome), che non sapeva nulla, neppure se era stato partorito dalla madre. Aristotele (*Poetica* 1448b) riteneva l'opera autentica, considerandola modello della commedia.

Omero è un enigma, Esiodo invece si presenta personalmente all'inizio della *Teogonia*, ricordando l'investitura poetica ricevuta dalle Muse (vv. 22-23); rompe il distacco del poeta onnisciente e rivela al pubblico la sua storia attraverso il canto. Dalle *Opere e i giorni* ricaviamo che i commerci del padre lo portarono ad Ascra (Beozia), luogo inospitale; a Calcide (in Eubea) vinse una gara di canto in onore di Anfidamante, un personaggio storico (730-700 a.C.); l'avidità del fratello Perse gli procurò una contesa giudiziaria.

Le Muse sono ispiratrici di opere differenti, composte in una lingua assai vicina a quella omerica (nell'identico metro, l'esametro). La *Teogonia* (sicuramente influenzata dalla cultura ittita) canta la creazione del cosmo e la genealogia degli dei, suggellata dalla vittoria di Zeus sui Titani, che diede corso a un ordine fondato sulla giustizia, materia di canto anche nelle *Opere e i giorni* (vv. 8-9); sicché i due poemi si completano, dimostrando la ricchezza dell'ispirazione esiodea, che alterna la celebrazione della potenza divina alla riflessione etica, le lotte tra gli dei agli stenti della vita quotidiana nei campi e alla meschinità degli scontri familiari.

Tema comune, il mito di Prometeo, che ruba il fuoco agli dei per donarlo agli uomini. Zeus per vendicarsi ordina a Efesto di plasmare Pandora, una donna bellissima, e la manda tra gli uomini. Invano lo scaltro Prometeo (il nome significa «colui che pensa prima») ammonisce lo sciocco fratello Epimeteo («colui che pensa dopo») a non accoglierla – e con la donna iniziano le sciagure umane. In che modo? Lo spiegano le *Opere e i giorni* (vv. 94-104). Pandora solleva il coperchio dell'orcio in cui sono contenuti tutti i mali, che si disperdono tra gli uomini; sul fondo rimane solo la speranza, la vana illusione che spesso non s'avvera. Le generazioni sono segnate da continue cadute; alle stirpi d'oro, d'argento, di bronzo e degli eroi segue la stirpe di ferro, che costringe gli uomini alla fatica e al dolore. Unica salvezza, la giustizia (*Dike*), che sconfigge la violenza (*Hybris*).

Esiodo coglie modelli universali, sui quali costruisce il suo messaggio etico che affida al fratello Perse, paradigma di tutti gli uomini: «Lavora Perse, stirpe divina, perché Fame / ti odi e t'ami l'augusta Demetra» (vv. 299-300); «Il lavoro non è vergogna; è l'ozio vergogna» (v. 311). Per questo, la seconda parte del poemetto contiene consigli sulle fatiche dei campi, la navigazione, il matrimonio, i comportamenti pubblici e privati, i giorni favorevoli e nefasti del mese. Gli ammonimenti trasformano le *Opere e i giorni* in poesia didascalica, archetipo di un genere che ebbe grande fortuna anche nelle età successive – basterà ricordare i *Fenomeni* di Arato (III a.C.) di argomento astronomico, i *Rimedi contro i veleni animali* (*Theriaká*) e i *Contravveleni* (*Alexiphármaka*) di Nicandro (II a.C.), i *Precetti sulla pesca* (*Halieutiká*) e i *Precetti sulla caccia* (*Kyнетiká*), attribuibili a due autori omonimi, rispettivamente Oppiano di Cilicia e di Apamea, vissuti tra il II e III secolo d.C.

Solo frammentario (e di incerta attribuzione) il *Catalogo delle donne*, nel quale Esiodo celebrava le donne che si erano unite a dei, generando eroi: quasi un completamento della *Teogonia*, che nell'ultima parte narrava le unioni tra le dee e

gli uomini. Certamente spurio è lo *Scudo*, che descrive l'arma usata da Eracle contro Cicno, sul modello dello scudo di Achille, nel canto XVIII dell'*Iliade*.

3.1.4. L'*epos* in età ellenistica

L'*epos* si rinnova in età ellenistica con Apollonio Rodio, autore delle *Argonautiche* (in quattro libri), nonché con il poemetto *Ecale* e con gli *Inni* del poeta erudito Callimaco.

Poco conosciamo della vita di Apollonio Rodio. Nato ad Alessandria intorno al 290 a.C., discepolo di Callimaco di Cirene (ca. 310-240 a.C.), diresse la Biblioteca di Alessandria (vedi cap. 2, par. 2) dopo Zenodoto (ca. 330-260 a.C.) e prima di Eratostene (275-195) e fu precettore (*didaskalos*) di Tolemeo III Evergete. Le *Argonautiche* si collocano in un momento di intenso dibattito sull'epica, dominato da Callimaco, che alla complessità dei poemi omerici preferiva l'*oligostichia*, la *brevitas*. È nota l'avversione callimachea verso il poema ciclico (*Antologia Palatina* XII 43, v. 1), inteso come paradigma di composizione di grande mole; questo naturalmente non significa che Callimaco non apprezzasse Omero, al contrario lo riteneva inimitabile. Come Callimaco, invece, anche Apollonio ebbe interessi eruditi e filologici (le fonti gli attribuiscono ricerche su Esiodo ed Archiloco), complementari alla vocazione poetica; gli autori antichi rappresentavano infatti una sorta di laboratorio, fornendo spunti tematici e modelli strutturali, sui quali il poeta operava sapienti adattamenti e/o ribaltamenti. Esempiare l'invocazione alla Musa (*Argonautiche* IV, vv. 1-2), in cui il poeta combina (nell'ultimo canto!), attraverso la ripresa di vocaboli e nessi specifici, proprio l'inizio dell'*Iliade* e dell'*Odissea* – un'operazione che segnala al pubblico non solo i modelli, ma soprattutto la novità della dizione. All'inizio, invece, con significativa variante, il proemio è indirizzato a Febo Apollo, che anche alla fine del poema, con studiata simmetria, ascolta la preghiera di Giasone e gli concede un felice ritorno (IV, vv. 1702-19). Nel terzo canto (vv. 1-5), poi, il poeta si rivolge a Erató, musa della poesia erotica, con l'intento preciso di sottolineare che proprio «grazie all'amore di Medea» Giasone portò a termine l'impresa. In sostanza, l'unico libro privo di un proemio è il II, che di fatto conclude la prima parte del poema, comprendente l'adunata degli eroi, che affidano a Giasone la guida della spedizione; la partenza da Pegase (Tessaglia) sulla nave Argo (che dà il nome all'opera); l'arrivo nella Colchide, per recuperare il vello d'oro posseduto dal re Eeta. Nella seconda parte (canti III-IV) la protagonista è Medea, la figlia di Eeta, che si innamora di Giasone e dona all'eroe un filtro magico per superare le ardue prove imposte dal padre per ottenere il vello. Compiuta la missione, Giasone fugge per ritornare in Grecia, insieme a lei. Vano l'inseguimento dei Colchi, durante il quale Giasone uccide Apsirto, fratello di Medea, con la complicità della fanciulla, attirando la collera di Zeus. Giunti nell'isola di Eea, la maga Circe purifica la coppia, che dopo avere superato l'insidia delle Sirene e di Scilla e Cariddi giunge nell'isola dei Feaci, dove gode per la prima volta le gioie dell'amore. Dopo essere scampati ad altre avventure, con il soccorso di Apollo gli eroi ritornano a Pegase. Per quanto assai densa, la narrazione è compatta e lineare, senza racconti retrospettivi o anticipazioni. Il modello strutturale non è solo Omero, ma anche la tragedia, richiamata pure dalla ripartizione in quattro libri, che sembra rispettare il precetto di Aristotele (*Poetica* 1459b), secondo il quale l'estensione perfetta di un poema epico non doveva essere inferiore «a quella che può avere una serie di tragedie quante si usa rappresentarne in un solo spettacolo». Significativamente la seconda parte è un ritorno (*nostos*), ma rispetto all'*Odissea* la meta è il luogo da cui gli eroi erano partiti, e la circolarità dell'azione ribadisce la completezza della storia. Apollonio mostra grande erudizione etnografica e mitologica, ma soprattutto è molto attento alla psicologia dei protagonisti. L'amore di Medea (modello della Didone virgiliana) è descritto con intenso realismo nel suo tormentato manifestarsi e risulta l'epicentro dell'azione; invece, Giasone appare quasi in balia della donna, incapace di incidere personalmente sull'impresa. Certo, ricambia la passione con promesse di nozze, ma il suo comportamento sembra solo finalizzato al successo della spedizione. Gli dei non intervengono in modo condizionante (come in Omero), ma piuttosto accompagnano l'azione degli uomini, i quali si muovono con indipendenza, ma anche con la

passimistica consapevolezza (dominante nel poema) che le vicende umane sono determinate da un'oscura potenza superiore, la *Tyche*.

Callimaco applicò la poetica fondata sull'*oligistichia* e la *leptotes* («ricercatezza formale») anche all'epica, con l'intento di creare un genere letterario che si differenziasse dal modello omerico. Il risultato di tale operazione è un poemetto, l'*Ecale*, di cui rimangono solo frammenti. Il tema è un episodio marginale della saga di Teseo. Mentre si reca a Maratona per liberare quella terra da un toro furioso, l'eroe è sorpreso da un violento temporale, costretto a trovare riparo presso la modesta casa di una vecchia, Ecale, che lo accoglie con grande ospitalità. Compiuta l'impresa, al ritorno, Teseo trova la donna morta e per onorarla chiama con il suo nome il demo in cui abitava, fondando il culto di Zeus Ecalio. Come nell'*epos*, l'opera è concentrata su un singolo evento e il racconto (per quel che è lecito ipotizzare dai frammenti) utilizza alcune tecniche specifiche dei poemi omerici (flashback, anticipazioni, incastri). Ma l'attenzione del poeta per lo slancio di Ecale attenua la gravità della dizione e colloca quasi in secondo piano l'eroismo dell'impresa. Omero e Apollonio sono lontani. Agli *Inni omerici* si ispirano anche sei *Inni* (l'unica opera integra di Callimaco), *A Zeus*, *Ad Apollo*, *Ad Artemide*, *A Delo*, *A Demetra*, in esametri, *Per i lavacri di Pallade*, in distici elegiaci. Le affinità con la tradizione epica non sfuggirono all'anonomo antologista medievale, che significativamente riunì in una silloge *Inni omerici*, *Inni* di Callimaco, *Inni orfici*, *Inni* di Proclo. Rispetto al modello, l'opera callimachea rivela una sorta di contaminazione tra l'inno celebrativo (*clético*) e l'inno rituale. In particolare, *Per i lavacri di Pallade* e *A Demetra* sono collegati a un cerimoniale immaginario, rispettivamente ad Argo, in occasione del bagno della statua di Pallade nel fiume Inaco, e ad Alessandria, durante la processione del canestro con i doni di Demetra. Tuttavia, la solennità della celebrazione non distoglie il poeta dal piacere del racconto, focalizzato su un fatto specifico: la vendetta delle dee per gli oltraggi subiti. Pallade acceca Tiresia, che aveva osato contemplarla nuda al bagno, Demetra condanna a una fame insaziabile Erisittone, che aveva reciso un pioppo a lei sacro. Callimaco articola la vicenda con sapienza, alternando il ritmo e la prospettiva della narrazione, sicché nella cornice fittizia del rituale cogliamo il timbro dell'epillio, fortemente drammatizzato anche per l'impiego della forma dialogica. Tiresia non è il vate dell'*Odissea* o dell'*Edipo Re*, ma un giovane imprudente, che paga a caro prezzo la propria morbosa curiosità. La madre non sa darsi pace (vv. 85-86 «Che hai fatto al mio fanciullo, / Signora? È questa per voi dei l'amicizia?»), si ribella, ma è costretta a piegarsi alla spietatezza inesorabile della dea, in una scena che dà rilievo a sentimenti umanissimi, lontana dall'atmosfera rarefatta del mito. Per contro, la punizione di Erisittone suscita inevitabilmente il sorriso per l'enormità delle conseguenze; intorno alla vittima si affaccendano instancabili cuochi, che preparano piatti di ogni tipo per soddisfarne la voracità, in una scena tipica del teatro comico. In effetti, Callimaco è assai abile nel creare quadri di realistica immediatezza, rinnovando il modello epico. Nell'inno *Ad Artemide*, la dea bambina sta sulle ginocchia di Zeus, al quale si rivolge con insaziabilità infantile, scandida dall'anafora dell'imperativo «dammi» («Dammi di conservare, babbo, verginità eterna», «dammi le frecce e l'arco», «dammi sessanta danzatrici Oceanine», «dammi ad ancelle venti Ninfe», «dammi tutti i monti») – e Zeus naturalmente si piega, accompagnando il proprio assenso con una carezza, e addirittura con la promessa di doni più grandi. Anche da questi particolari cogliamo l'originalità della poetica callimachea.

3.1.5. *L'epos in età imperiale*

La fortuna del genere epico è grande anche in età tardoantica, che conosce una notevole fioritura di poemi e di inni esametrici composti da poeti di primo piano. In seguito, l'*epos* passerà in nuove forme a Bisanzio. La tradizione epica si mantiene quindi molto vitale sia nel genere del poema sia in quello dell'innologia.

La vitalità del poema epico è documentata almeno sino al V secolo d.C. Nel III-IV Quinto Smirneo e Trifiodoro sono figure molto incerte. Nei *Posthomericæ* (in quattordici libri), Quinto Smirneo (il soprannome deriva verosimilmente dalla sua città d'origine) riprende la narrazione dalla morte di Ettore, sino alla distruzione di Troia e al ritorno degli eroi, attingendo alla materia del *Ciclo*, nonché

forse a Virgilio. L'erudizione mitografica e soprattutto la ricerca di effetti patetici sono i caratteri principali dell'opera, come pure della *Presa di Illo* dell'egiziano Trifiodoro, un componimento molto breve (691 esametri), che ha nell'inganno del cavallo e nel sacco della città i due temi principali. Ancora più breve (392 esametri) è il *Ratto di Elena*, poemetto di Colluto, egiziano di Licopoli, vissuto sotto il regno dell'imperatore bizantino Anastasio I (491-518 d.C.). Il tema rinvia ai *Canti ciprii*, ma sembra più verosimile ipotizzare l'utilizzo di fonti ellenistiche perdute. Solo Nonno di Panopoli (l'attuale Akhmin, in Egitto) rinnovò profondamente il genere intorno alla metà del v secolo – i dati biografici sono quanto mai oscuri. Le *Dionisiache* (quarantantotto canti, ossia la somma dell'*Iliade* e dell'*Odissea*) hanno per protagonista Dioniso, del quale il poeta celebra gli antenati e la patria (I-VI), la nascita prodigiosa da Semele e da Zeus (VII-VIII), l'educazione e le imprese giovanili (IX-XII), la campagna indiana (XIII-XL), l'accoglienza tra la gente e l'assunzione in cielo (XLI-XLVIII) – e in questi canti una sezione (XLIV-XLVI) è riservata al dramma di Penteo, che a Tebe si era opposto al culto del dio. L'opera è scandita da due proemi. Il primo (I, vv. 1-45) non anticipa soltanto l'argomento, ma rappresenta un vero manifesto poetico. Il «multiforme Proteo» e soprattutto gli aspetti sempre diversi sotto i quali appare Dioniso sono il segno della nuova poesia, basata sulla dotta *poikilia* (varietà) della tematica e dello stile. In effetti, il poema è costruito sulla combinazione di molteplici episodi, in una sequenza spesso discontinua ed ellittica, dominata dalla ricerca di effetti patetici, ma tale comunque da non stravolgere il tema principale. E significativamente, quando vuole dare una svolta al racconto Nonno ricorre a un nuovo proemio, richiamando in modo esplicito Omero: «Io non canterò / i sei primi anni, quando l'esercito indiano / stava dietro le mura: voglio imitare davvero / il modello di Omero e cantare l'ultimo anno.» Il poema non ha per protagonista solo Dioniso, ma anche altri personaggi, il ribelle Tifone, Cadmo e Armonia, Atteone, Carpo e Calamo, Ampelo, Inno e Nicea, Penteo; le loro storie sono illuminate dall'erudizione del poeta, maestro di dottrina geografica, mitologica, filosofica, ma soprattutto letteraria – Omero, Esiodo, Pindaro, Callimaco, i poeti bucolici (Teocrito, Mosco, Bione) e forse le *Metamorfosi* di Ovidio sono le fonti predilette, che Nonno molto spesso si compiace di rinnovare con varianti che non trovano testimonianza altrove. Dioniso attraverso le prove terrene conquista la gloria del cielo; dà gioia agli uomini, liberandoli dagli affanni con il dono del vino, e la sua epifania è assimilabile a quella di Cristo – un confronto che non deve apparire blasfemo. L'età di Nonno è segnata dal sincretismo tra paganesimo e cristianesimo, come documenta nell'arte il mosaico della «casa di Aión» a Nea Paphos (Cipro), databile al iv secolo, nel quale Dioniso è raffigurato in braccio a Ermete, in un atteggiamento che ricorda il Bambino in grembo alla Vergine. Significativamente stile, metro (esametro) e lessico accomunano le *Dionisiache* alla *Parafrasi del Vangelo secondo Giovanni*, l'opera nella quale Nonno riscrive il vangelo giovanneo – la *Parafrasi* è in ventuno canti, quanti sono i capitoli di Giovanni. Il cantore di Dioniso celebra anche Cristo e le due opere sono sicuramente correlate, come dimostrano le analogie tra l'episodio del lago Astacide mutato in vino (*Dionisiache* XIV, vv. 411-37) e il miracolo delle nozze di Cana nel canto II della *Parafrasi*. Anche attraverso il cristianesimo l'epos si trasforma, senza perdere quella suggestione che ne assicura la sopravvivenza sino all'età bizantina: tuttora in Grecia il *Digenis Akritas* (databile forse al xii secolo d.C.), il poema che celebra la difesa dei confini dell'impero minacciati dagli Arabi, è ritenuto il capolavoro dell'epopea nazionale.

Un libro liturgico, attribuito al mitico Orfeo, sembrano essere gli *Inni orfici*, una raccolta di 87 componimenti esametrici, preceduti da un proemio e databili verosimilmente tra il ii e iii secolo d.C., che accompagnavano cerimonie in onore di divinità, tradizionali e orfiche (Notte, Etere, Tempo, Protogono, ossia «Primogenito»). La potenza del dio non è celebrata dal racconto, ma dalla sequenza di epiteti (polionimia: vedi cap. 7, par. 9) che lo contrassegnano, scandendo con ritmo ossessivo il verso, ma offrendo nel contempo un'impressione di ricercata varietà che attenua la monotonia dei rintocchi – una tecnica mutuata anche dal poeta bizantino Giovanni Geometra (x-xi secolo d.C.) per celebrare la Vergine Maria. In esametri sono composti i sette inni di Proclo (410/412-485/487), originario di Costantinopoli, allievo Siriano e, alla sua morte, guida della scuola neoplatonica di Atene. Sono dedicati alle divinità pagane (Elios, Afrodite, Muse, agli dei tutti, Ecate e Giano, Atena) ed esprimono l'ansia dell'anima, che aspira all'ascesa celeste, liberata dalle contaminazioni terrene. «Fuori dal fragore della traviata generazione sempre / possiate trarre alla luce pura l'anima mia errante» è la preghiera che conclude l'inno *Alle Muse* (2, vv. 19-21: ma con identico slancio Proclo invoca le altre divinità, anche Afrodite: «Il doloroso cammino della mia vita / guida coi tuoi santissimi strali, o veneranda, / placando l'impeto gelido dei desideri non pii»), simbolo di un ardore che attraverso la filosofia purifica l'uomo. Un esplicito richiamo alla lirica arcaica contrassegna,

invece, l'*Inno* 9 (vv. 2-3) di Sinesio di Cirene (ca. 370-413 a.C.), che chiude una raccolta di componimenti in dialetto dorico e metro vario. Attraverso l'inno, il poeta dialoga ormai con il Dio cristiano, nella sacralità del silenzio e dell'isolamento. Tuttavia, da una parte l'anelito a cogliere l'ineffabile mistero divino è sostenuto dalla speculazione neoplatonica, mentre, dall'altra, il ricorso a vocaboli rari e a nessi dotti rimanda alla tradizione pagana, adattata ai propri fini espressivi.

3.2. *Lirica*

Un anonimo epigramma dell'*Antologia Palatina* (IX 184) tramanda il «canone» dei poeti lirici fissato dai grammatici alessandrini (Pindaro, Bacchilide, Saffo, Anacreonte, Stesicoro, Simonide, Ibico, Alceo, Alcmane): tre sono monodici (Saffo, Alceo e Anacreonte), i rimanenti corali, secondo la ripartizione attestata da Platone (*Leggi* 764d-e), che distingue tra i carmi eseguiti da un solista (monodici) o da più persone, con accompagnamento di musica e danza. In verità, tra i «lirici», un termine di uso recente rispetto all'antico *melopoioi* (creatori di canti), erano annoverati propriamente i poeti che accompagnavano il canto con la lira; di fatto, però, il genere include anche altre forme poetiche, come i carmi in metro giambico ed elegiaco, recitati con un sottofondo musicale. Rispetto al racconto epico in terza persona, la lirica è contrassegnata da un «Io», che non rappresenta solo la voce del poeta, ma anche la sensibilità e le aspettative del pubblico al quale è rivolta l'esecuzione. Siamo molto lontani dalla concezione moderna che considera la poesia «lirica» espressione matura e sofferta del singolo, e di conseguenza appare rischioso dare valore assoluto di testimonianza biografica al messaggio della lirica arcaica, per quanto sia lecito cogliere allusioni che permettono di fare luce su autori di cui possediamo in massima parte solo frammenti.

3.2.1. *I poeti giambici*

La denominazione deriva dal fatto che i poeti utilizzavano come metro gli *iamboi*, ossia non solo i trimetri giambici (un metro martellante, vicino al parlato), ma anche metri più elaborati e non meno aggressivi. Incerta l'origine del vocabolo, chiaro invece il contenuto dei componimenti, rivolti all'invettiva e al biasimo. Coprire di biasimo un amico, anche solo per suscitare il riso della collettività, attaccare con violenza un nemico esterno, spesso un avversario politico, prendendo posizione sugli eventi contemporanei, narrare vicende personali, in cui anche altri si possono identificare, sono i temi dominanti della poesia giambica.

In Archiloco (nacque a Paro, morì a Nasso, ca. 680-640 a.C.) il bersaglio prediletto è Licambe, che tradì il poeta rifiutando le nozze con la figlia Neobule – ma il contrasto forse aveva anche motivazioni politiche. La vicenda è rappresentata attraverso un linguaggio violento, crudo e osceno (secondo la tradizione Licambe, Neobule e le sorelle si impiccarono per la vergogna); certo, non è inverosimile pensare che i toni siano volutamente esasperati dal poeta, con l'intento di mostrare al proprio pubblico le conseguenze di un comportamento sleale, come proclama nel fr. 126 West («Solo una cosa so, grande: / chi mi fa del male ripagarlo con terribili

mali»). Lo fa supporre il confronto con il famoso *Epodo di Colonia* (fr. 196a West), dove il protagonista, identificabile con il poeta, induce una fanciulla (sorella minore di Neobule) a cedere ai suoi desideri, assicurando comunque di conservarla vergine. Il richiamo a Neobule (v. 16) sembra confermare la storia, ribaltandone però i dettagli; in questo caso è il poeta che non vuole sposarla, nella certezza che il rifiuto lo aiuterà ad appagare la sua brama. La variante si spiega con la funzione della performance; in un contesto verosimilmente simposiale al poeta importa che l'uditorio condivida il fascino dell'avventura licenziosa, ritenendo gli altri particolari più violenti della vicenda inadatti all'occasione.

Gli antichi lo chiamarono «omericissimo», ma Archiloco non condivide lo spirito eroico del modello. Si presenta nel duplice ruolo di soldato e poeta (fr. 1 West), ma non si vergogna di avere gettato lo scudo, gli basta essere ancora vivo (fr. 5 West); non cerca un'impresa gloriosa, che lo riscatti, ma semplicemente l'acquisto di un'arma nuova: «Nessuno è degno di rispetto fra i cittadini, né di fama quando è morto» (fr. 133 West). Achille è un modello lontano. Spesso il poeta riflette su sé stesso (fr. 128 West), consapevole che la vita presenta soluzioni inaspettate (fr. 122 West), secondo la volontà divina, che regola ogni cosa (fr. 13 e 130 West). La varietà dei temi condiziona lo stile; a contrassegnarlo con originalità contribuisce la fantasia nel creare nomi fittizi; l'etimologia dà rilievo alla funzione di molti personaggi, esasperandone burlescamente i caratteri – una tecnica che la commedia erediterà con felici trovate.

Contemporaneo di Archiloco, anche Semonide di Amorgo aveva un bersaglio, Orodocide, che peraltro nei frammenti superstiti (tutti in trimetri giambici) non compare mai. La sua fama è legata soprattutto al fr. 7 West, la famosa satira nella quale i vizi delle donne sono icasticamente rappresentati attraverso il confronto con gli animali (scrofa, volpe, cagna, asina, donnola, cavalla, scimmia); solo la donna ape merita lodi per l'operosità. Dopo Esiodo, Semonide prosegue la tematica misogina, che sopravviverà nella tradizione letteraria sino all'età bizantina. Completamente diverso il tono del fr. 2 West, in cui il poeta si rivolge a un «ragazzo» condannando la vanità delle illusioni umane – il ricorso finale al «noi» dà alla riflessione una valenza universale (vv. 21-23: «Se mi dessero ascolto, / non ci invaghiremmo dei nostri mali, né ai dolori / maligni prestando ascolto ci tormenteremmo»).

Verso la fine del VI secolo è collocabile Ipponatte di Efeso. Non fu certamente il poeta pitocco o maledetto ipotizzato per tanto tempo dalla critica sulla base dei frammenti superstiti, che rappresentano i livelli più bassi della società. Dal linguaggio ricercatissimo, è facile ipotizzare una vena esasperatamente caricaturale, condivisa dagli ambienti nei quali i carmi erano eseguiti. Contrassegno della sua poesia è la *detorsio Homeri*, ossia l'utilizzo del lessico omerico con l'intento di contraffarlo, creando effetti burleschi; significativamente, già presso alcune fonti antiche Ipponatte è considerato l'inventore del genere parodico. Esempio è il fr. 128 West («A me, o Musa, la prole di Eurimedonte, quella Cariddi che ingoia il mare, / quel coltello nel ventre che divora senza misura, / canta, perché con voto funesto sorte funesta patisca, / per volontà civica presso la riva del mare

infecondo»), in esametri (il metro prediletto è il coliambo o trimetro giambico scazonte: vedi cap. 4, par. 4), dove la sostenutezza dello stile epico è ironicamente finalizzata a colpire un ignoto avversario, forse nel contesto delle lotte sociali che segnarono Efeso in quel tempo, alle quali certamente partecipò anche il poeta, appartenente ai ceti aristocratici ostili alla tirannide di Atenagora, che lo costrinse all'esilio a Clazomene (sulle coste dell'Asia Minore).

Ipponatte prende di mira la nuova società in ascesa, che ruota intorno al potere, formata da artigiani, commercianti, disinvolti indovini, artisti, questi ultimi rappresentati dagli scultori Bupalò e Atenide (incolpati di averlo ritratto in forme ripugnanti), e dal pittore Mimne, bersaglio del fr. 28 West. Osterie e postriboli sono gli ambienti prediletti; ma anche l'eros è descritto con tratti di esasperato realismo, sottolineati dall'impiego di metafore ardite, doppi sensi, iperboli – pure il fr. 119 West («Se avessi una fanciulla bella e tenera») forse non è «un sospiro d'amore», ma cela intenti parodici o brame tipiche dell'ispirazione ipponattea. Proprio per la ricchezza delle trovate stilistiche fu molto caro agli alessandrini.

3.2.2. I poeti elegiaci

Il vocabolo «elegia» è connesso con *élegos*, termine che indicava un canto triste e lamentoso, come testimoniano i poeti del V secolo. Per questo, gli antichi immaginarono la falsa etimologia *e e legein*, ossia «dire ahi ahi», lamentarsi. La parola, invece, è probabilmente di origine orientale. Comunque sia, la tradizione classificava in questo modo i poeti che adottarono il distico elegiaco, ossia la combinazione metrica di esametro e pentametro (propriamente elegiaco). Il genere ebbe grande fortuna, a partire dall'età arcaica, per la grande varietà dei temi trattati (la guerra, il coraggio, la politica, l'amore, la riflessione sull'esistenza).

L'elogio dell'eroismo e il biasimo dell'ignavia sono gli argomenti del frammento più significativo di Callino (fr. 1 Gentili-Prato), contemporaneo di Archiloco. Motivi analoghi sono presenti pure nello spartano Tirteo (seconda metà del VII secolo a.C.). Nulla sappiamo dei canti di guerra (*embatéria*) eseguiti dai soldati durante la marcia; invece, sono conservati alcuni frammenti che esaltano la virtù in guerra (*areté*), anche a rischio della vita. La morte dà gloria alla città e al popolo: a nulla vale eccellere nella lotta e nella corsa, avere un fisico possente, essere più ricchi di Mida, superare la regalità di Tantalo, vantare l'eloquio di Adrasto (fr. 9 Gentili-Prato). Il forte senso di appartenenza alla comunità, ribadito anche nei frammenti dell'elegia *Eunomia* (*Buon governo*), gli diede grande fama presso gli antichi; i suoi carmi uscirono dai simposi militari e si diffusero lontano da Sparta, tanto che si formò la leggenda sulle origini ateniesi del poeta.

L'impegno politico contrassegna in modo fondamentale l'opera di Solone (ca. 640-560 a.C.), il primo autore originario di Atene. Nell'elegia *Eunomia* (fr. 4 West) Solone rappresenta il destino della città come condizionato dalle scelte degli abitanti; il malgoverno scatena la guerra civile e determina l'intervento superiore della Giustizia (*Dike*). Al male della comunità contribuisce soprattutto la brama di

ricchezze; solo quella procurata secondo giustizia dagli dei è duratura. Felicità, buona fama, affetto degli amici, durezza verso i nemici sono i beni invocati dal poeta (fr. 1 West, *Elegia alle Muse*); un patrimonio di valori ripreso dall'etica esiodea e maturato attraverso l'esperienza personale. Le fonti infatti descrivono Solone «arbitro, mediatore» (*diallaktés*), con lo scopo di dare equilibrio alla città con le sue riforme – a lui si deve quella costituzione che innalzò il ruolo politico di Atene, sino ad allora marginale.

Espressione di una società aristocratica sono le elegie di Teognide, nato a Megara Nisea (ca. metà del VI secolo a.C.), tramandate in due libri. La composizione della raccolta è problematica, e anche il «sigillo» che il poeta proclama di avere apposto, associando il proprio nome a quello di Cirno, il fanciullo amato, al quale si rivolge, non chiarisce l'autenticità delle parti. La destinazione è sicuramente simposiale e la tematica è segnata da una netta distinzione tra gli aristocratici (*agathoi*, i «buoni») e tutti gli altri, i «cattivi» (*kakoi*), con i quali sono indicati i nuovi ceti emergenti, lontani dagli ideali condivisi dal poeta; i primi fanno il bene della città, gli altri la rovinano. La virtù è innata e solo la ricchezza giusta può consolidarla; la povertà spinge alla scelleratezza. Teognide appare incapace di adattarsi ai cambiamenti e rimpiange spesso con sdegno una élite in dissoluzione. Di contenuto erotico sono le elegie del II libro, in cui il nome di Cirno compare una sola volta; i versi raccomandano un amore fondato sulla disponibilità a ricambiare lealmente i sentimenti, consapevoli che la bellezza ha vita breve. L'influsso omerico si coglie nell'impiego di espressioni formulari, spesso variate.

A Mimnermo, originario di Colofone (VII-VI secolo a.C.), gli antichi attribuivano due raccolte elegiache, intitolate *Nannó* (il nome della flautista amata) e *Smirneide*, che narrava la storia della città. Tuttavia la scarsa documentazione non offre certezze sui contenuti; la fugacità della vita umana, rappresentata attraverso il paragone con le foglie, derivato dall'*Iliade* VI, vv. 146-149 (fr. 8 Gentili-Prato) e l'antitesi tra le gioie della giovinezza, che pure è effimera (fr. 1 Gentili-Prato), e i mali della vecchiaia (fr. 7 Gentili-Prato) lasciano intravedere una visione pessimistica della vita. Sull'impiego della tematica erotica ben poco sappiamo, nonostante la lode di Properzio (I 9, v. 11): «In amore i versi di Mimnermo valgono più di quelli d'Omero.»

3.2.3. *Lirica monodica*

Il canto solista affidato all'escuzione musicale (ossia, la lirica propriamente monodica), ebbe nell'isola di Lesbo una straordinaria fioritura, che solo la documentazione frammentaria impedisce di valutare completamente. Ben poco è rimasto di Terpandro (VIII-VII secolo a.C.), originario di Antissa, che avrebbe inventato la lira a sette corde, in sostituzione del tetracordo; praticamente solo un nome è Arione di Metimna (inizio VI a.C.), che rinnovò il ditirambo, il canto in onore di Dioniso. La sua fama è resa leggendaria dal racconto di Erodoto (*Storie* I 23): per sfuggire ai pirati corinzi che volevano impossessarsi delle ricchezze, saltò in

mare e fu salvato da un delfino, attratto dal canto appena eseguito.

Le vicende politiche di Mitilene (la città più importante dell'isola) rappresentano una delle tematiche principali della produzione di Alceo, che fiorì intorno alla fine del VII secolo. Aristocratico, combattente – come Archiloco abbandonò lo scudo per salvarsi (fr. 401b Voigt) –, lottò per cacciare il tiranno Melancro insieme a Pittaco, che poi lo tradì, accordandosi con il nuovo tiranno Mirsilo (sotto il quale Alceo patì l'esilio) e assumendo il potere alla sua morte. Sulla vita del poeta durante il governo di Pittaco non sappiamo nulla. Forse morì vecchio.

Alceo indirizza il suo messaggio alla comunità solidale del simposio (*eteria*). Il vino è tema prediletto. Suggerla la gioia per la morte di Mirsilo (fr. 7 Voigt: «Ora bisogna ubriacarsi. Ora bisogna che ognuno / a forza beva: Mirsilo è morto»); verifica la lealtà dei compagni (fr. 333 Voigt); attenua gli affanni dell'esistenza (fr. 346 Voigt); accompagna le dolcezze della stagione (fr. 335, 347, 367 Voigt). Ma il simposio è anche il momento della denuncia violenta e sofferta. Pittaco merita di essere punito come Aiace d'Oileo, che aveva oltraggiato Cassandra nel tempio di Atena (fr. 298 Voigt); contro di lui, «il pancione», sono invocati Zeus, Era e Dioniso (fr. 129 Voigt). L'insuccesso politico tormenta il poeta, perché l'esilio gli impedisce di collaborare con gli *etairoi* (fr. 130b Voigt); la patria sconvolta dalla tirannide di Mirsilo suggerisce l'immagine della nave travolta dalla tempesta (fr. 208a Voigt, vv. 1-4: «Non comprendo lo scontro dei venti: / da una parte rotola l'onda / e dall'altra; e noi nel mezzo / siamo trascinati con la nave nera»), un'allegoria più volte ripresa nelle letterature di ogni tempo. Anche il mito sembra finalizzato alla tematica politica; al pari di Aiace, hanno identica funzione i richiami alla punizione del titano Sisifo (fr. 38a Voigt) e al destino di Elena (fr. 283 Voigt). Alceo, come Saffo, adotta in dialetto eolico, con forti connotazioni locali, che contribuiscono a consolidare il vincolo con il suo pubblico.

«Capelli di viola, veneranda, dal dolce sorriso»: così Alceo (fr. 384 Voigt) saluta Saffo, nativa di Ereso (a sud-ovest dell'isola). Su di lei possediamo molteplici (e non sempre sicure) informazioni. Non era bella, sposò un uomo molto ricco, forse fu esiliata in Sicilia – ma secondo una tradizione (a cui si ispirò Leopardi nell'*Ultimo canto di Saffo*) morì suicida per un amore infelice. Carasso, il fratello maggiore, dilapidò una fortuna per un'etera, Dorica (Erodoto, *Storie* II 134-35), procurandole grande tormento. Saffo trascorse la vita alla guida di un tiaso, un circolo di fanciulle con finalità educative di preparazione al matrimonio. Il tiaso di Saffo non era l'unico a Lesbo; come attestano i frammenti, Gorgó e Andromeda guidavano altri circoli, verso i quali Saffo non esita a manifestare la propria avversione anche con toni aspri. Con le fanciulle, di cui conosciamo i nomi, Saffo stabilisce un legame intenso, e la vicinanza stimola i sentimenti, suscitando anche un rapporto d'amore che non deve sorprendere, dal momento che l'omosessualità era usuale nella società antica. Inoltre, questa educazione avveniva nel nome di Afrodite – significativamente nel fr. 1 Voigt la dea, invocata da Saffo che ama ma non è corrisposta, si rivolge a lei chiedendo: «Chi di nuovo devo persuadere / a rispondere al tuo amore? Chi è ingiusto / verso te, Saffo?» (vv. 19-21). In effetti, la cosa più bella è «ciò che si ama» (fr. 16 Voigt, vv. 3-4); l'amore «dolceamaro (...) che scioglie

le membra» (fr. 130) domina il canto e Afrodite che lo suscita conferisce a Saffo una sacralità che Alceo aveva ben compreso definendola «veneranda». L'amore tormenta con la gelosia e sconvolge con la presenza dell'amata. Esempio il fr. 31 tradotto da Catullo (*Carme* 51). La bellezza che rende «simile a un dio» (v. 1) chi la contempla e il riso che «fa sobbalzare» (v. 6) scatenano una reazione fisica: «La lingua si spezza: un fuoco / leggero sotto la pelle mi corre: / nulla vedo con gli occhi e le orecchie / mi rombano: un sudore freddo mi pervade: un tremore / tutta mi scuote: sono più verde / dell'erba; e poco lontana mi sento / dall'essere morta» (vv. 9-16). Quale che sia l'occasione del canto, l'eros provoca una sintomatologia che assimila la passione a una malattia; la sequenza è incalzante e il pathos raggiunge punte ammirate anche dall'anonimo del *Sublime* (10). Significativamente il carme è stato molto imitato nella letteratura europea. Solo il ricordo attenua il distacco e rende incancellabile la passione; con questa certezza Saffo consola la fanciulla che lascia il tiaso, e il dialogo ribadisce l'intensità della scena: «Ahimé, è terribile ciò che proviamo, / o Saffo: ti lascio, non per mio volere.» / E a lei io rispondeva: / «Va' pure contenta, e di me / serba il ricordo: tu sai quanto t'amavo» (fr. 94 Voigt, vv. 4-9). Attraverso il dialogo Saffo sottolinea la trama dei sentimenti che scandisce la vita del tiaso. All'amore infine fa da cornice la natura; la frammentarietà del contesto conferisce ad alcuni squarci un'intensità resa più vibrante dalla semplicità della descrizione. Le stelle sono offuscate dal chiarore lunare (fr. 34 Voigt); l'oscurità della notte avvolge un sonno solitario (fr. 168b Voigt); la vegetazione lussureggiante di un *locus amoenus* accoglie Afrodite che, «cinta di corone (...), / in tazze d'oro delicatamente / versa vino celeste mescolato / per la festa» (fr. 2 Voigt, vv. 13-16).

Originario Teo, in Asia Minore, è Anacreonte (ca. 570-485 a.C.), che si trasferì ad Abdera in Tracia dopo la conquista persiana. In verità, poco sappiamo della sua vita. Fu senz'altro a Samo, alla corte del tiranno Policrate, alla morte del quale si recò prima ad Atene, poi in Tessaglia. Come proclama nel fr. 56 Gentili, i suoi canti (in dialetto ionico) sono destinati al simposio e associano Afrodite alle Muse. Nel simposio Anacreonte grida il proprio amore (fr. 5 Gentili: «Di Cleobulo sono innamorato; / per Cleobulo impazzisco; / Cleobulo io guardo fisso»), ma non rinuncia alla misura e alla grazia (fr. 33 Gentili), che sa esprimere attraverso un linguaggio ricco di immagini e di raffinata ambiguità. Il giovinetto che lo respinge tiene le briglie del suo animo (fr. 15 Gentili); Eros, lo colpisce come un fabbro, immergendolo «in un torrente gelido» (fr. 25 Gentili); la fanciulla che lo fugge è paragonata a una «puledra di Tracia», saltellante nei prati (fr. 78 Gentili); la bianca chioma allontana la donna di Lesbo che cerca altri amori (fr. 13 Gentili); la vecchiaia deturpa il corpo e l'attesa della morte è penosa (fr. 36 Gentili, vv. 4-11). Ma Anacreonte non disdegna anche la critica pungente: il bersaglio è Artemone, che «prima aveva un berretto, un copricapo a forma di vespa, / dadi di legno alle orecchie, e intorno ai fianchi / una pelle consunta di bue, / fodera sozza di un vile scudo» (fr. 82 Gentili, vv. 1-4), mentre ora si compiace di un improvviso benessere e «se ne va in carrozza, ostentando pendagli d'oro» (vv. 10-11); un parvenu che sembra anticipare la multiforme umanità della commedia, al pari di altri – la

lavandaia (fr. 86 Gentili), il profumiere Stratti (fr. 89 Gentili), il calvo Alessi (fr. 113 Gentili). Le dolcezze del simposio maturano l'esperienza, e l'ironia è mediata dal garbo stilistico, senza rinunciare al realismo della rappresentazione.

3.2.4. *La lirica corale*

Le solennità religiose e le occasioni pubbliche o private, che comunque coinvolgevano un'intera comunità, costituivano la destinazione per eccellenza dei canti eseguiti da un coro, con accompagnamento di musica e danza. Le tipologie erano molto differenti, in rapporto alla destinazione, e comprendevano: *inni*, in onore delle divinità; *peani*, destinati ad Apollo; *ditirambi*, sacri a Dioniso; *parteni*, composti per un coro di vergini; *iporchemi*, in cui la danza prevaleva sul canto; *prosodi*, eseguiti in processione da giovinetti e giovinette, per lo più in onore di Apollo; *encomi* ed *epinici*, che celebravano rispettivamente personalità degne di lode e i vincitori negli agoni sportivi; *threnoi* (lamenti) eseguiti per le cerimonie funebri; *imenei* ed *epitalami*, destinati alle nozze. In genere, il poeta componeva su commissione e di conseguenza adeguava il canto alle aspettative del pubblico; questa prassi creava vincoli molto stretti con il committente, consolidati non solo dall'originalità dell'ispirazione, ma anche dalla capacità di esprimere contenuti accolti con sicuro favore dalla comunità a cui erano rivolti. In particolare, la scelta dei paradigmi mitici era suggerita dal luogo in cui si svolgeva l'esecuzione – naturalmente, c'era la possibilità di evasioni mirate ad affermare (o difendere contro i critici) la specificità delle proprie scelte poetiche. I canti corali erano composti in dialetto dorico (senza escludere l'impiego di forme epiche) e potevano avere un'articolazione monostrofica o triadica, in strofe, antistrofe (con identica struttura metrica) ed epodo (metricamente differente).

La biografia di Alcmane, il più antico dei lirici corali, è molto incerta. Originario forse di Sardi, fu attivo a Sparta intorno alla metà del VII secolo a.C., in un periodo contrassegnato da grandi innovazioni musicali. Alla conoscenza della sua opera hanno contribuito le scoperte papiracee, che conservano i resti di due parteni (fr. 1 e 3 Page). Nel primo, il coro è dominato dalla bellezza di due fanciulle, Agesicora, che lo guida (come indica l'etimologia del nome) e Agidó. L'impressione creata dal fulgore della scena attraverso le similitudini rimane purtroppo sospesa per la difficoltà dell'esegesi; tema del canto forse è una cerimonia di passaggio dalla fanciullezza all'adolescenza o un rito epitalamico all'interno della comunità delle fanciulle. Al pari di Agesicora, nel secondo partenio eccelle Astimelusa, «astro che traversa veloce / lo splendore del cielo» (fr. 3 Page, vv. 66-67), «ramo d'oro o tenera piuma» (v. 68), «delizia per i cittadini» (v. 74), paragoni che rivelano la gioia della contempalazione condivisa dal pubblico. Anche la natura che ispira il poeta, offrendogli come modello il canto delle pernici (fr. 39) o suggerendogli, ormai vecchio, l'identificazione con l'alcione (fr. 26 Page, vv. 2-4: «Oh, oh, fossi un cerilo, / che sul fiore dell'onda vola con le alcioni, saldo il cuore, sacro uccello colore del mare»).

Quanto mai incerta è la figura di Stesicoro, nato a Metauro (colonia locrese) e vissuto in Sicilia, a Imera (ca. 632/629-556/553 a.C.). Il suo vero nome sembra essere stato Tisia – Stesicoro il soprannome («colui che istruisce i cori»), derivato dalla professione. I titoli delle sue opere (ad esempio, *Distruzione di Ilio*, *Ritorni*, *Oresteia*, *Gerioneide*, *Elena*, *Palinodie*) fanno pensare a tematiche ispirate all'epica ciclica; inoltre, il fatto che alcune avessero un'ampiezza considerevole (l'attuale documentazione papiracea attesta per la *Gerioneide* almeno 1300 versi) pone un problema: Stesicoro fu poeta corale, come ritenevano già gli antichi, che gli attribuivano l'invenzione della struttura triadica della strofe, oppure fu citarodo, e affidava quindi i suoi canti all'esecuzione solista? La seconda ipotesi pare più verosimile, ma forse proprio il dubbio rappresenta il segno della sua originalità, che sa adattare l'epos narrativo al ritmo e al metro del canto corale. Protagonista della *Gerioneide* è Eracle, che affronta la decima fatica, il furto della mandria di Gerione, mostro a tre teste. Tra i nuovi frammenti superstiti merita rilievo il passo che descrive la morte di Gerione, dove il realismo dei dettagli rende con intensità il pathos della scena (fr. S15, vv. 6-13: «Senza rumore il dardo / ingannevolmente si piantò nella fronte; / squarciò carni e ossa / secondo il volere di un dio; / e trapassò la freccia / la sommità del capo, macchiò di sangue purpureo / la corazza e le insanguinate [membra]»). Il mito di Edipo invece è il tema di una recente scoperta papiracea (*Papiro di Lilla* 76), che appartiene a un'opera di cui non conosciamo il titolo. Rispetto alla versione sofoclea, Giocasta è ancora in vita e cerca di mettere pace tra i figli, Eteocle e Polinice; il tono accorato delle sue parole conferisce alla scena un timbro che sembra anticipare lo stile tragico (fr. 222b Page, vv. 211-12). Stesicoro seppe variare con originalità anche il mito di Elena; a un canto (*Elena*) nel quale la sposa di Menelao era rappresentata come adultera, seguirono una o forse addirittura due *Palinodie*. «Non è vero quel racconto / né tu fuggisti sulle navi dai bei banchi, / né giungesti alla rocca di Troia», tramanda il fr. 192 Page; a Troia non arrivò lei, ma la sua immagine – una versione che Euripide riprenderà nell'*Elena*. E la ritrattazione entrò nella leggenda biografica del poeta: Stesicoro riacquistò la vista, che aveva perso dopo la prima composizione. In realtà, sull'argomento influirono senz'altro le pressioni del pubblico di Locri, che aveva stretti contatti con Sparta, dove Elena era venerata; una conferma del condizionamento dell'uditorio sulle scelte del poeta professionista.

Anche Ibico era originario della Magna Grecia (Reggio). Visse intorno al VI secolo a.C. e frequentò a Samo la corte del tiranno Policrate, dove conobbe Anacreonte. Per il resto, poco sappiamo della vita. Il fr. 151 Page è un esplicito manifesto poetico: «Queste gesta [*la conquista di Troia*] solo le Muse Eliconie / esperte potrebbero rievocare nel canto; / un uomo mortale, vivente, / non saprebbe narrare i singoli casi» (vv. 23-26); argomento del suo canto sarà invece la bellezza di Policrate, che i versi del poeta affideranno a «una fama indistruttibile» (v. 47). L'encomio di un personaggio illustre (suggerito dall'occasione) oscura la tematica epica, della quale pure il poeta si mostra esperto, ricordando alcuni celebri protagonisti – sia pure con la premessa che non intende narrarne la storia. All'atmosfera simposiale sembrano appartenere i fr. 286 e 287 Page, dove domina

la potenza spaventosa di Eros, il dio che «balza dal fianco di Cipride con brucianti / follie e tenebroso, intrepido, / custodisce con forza, saldamente, / il mio cuore» (fr. 286 Page, vv. 10-13); il suo arrivo fa tremare, ma il poeta, che le fonti definiscono «folle d'amore per i fanciulli», non sa rinunciare alla sfida: «Come un cavallo aggiogato, vincitore negli agoni, vicino alla vecchiaia / controvoglia scende alla gara con il carro veloce» (fr. 287 Page, vv. 6-7).

Con Simonide il poeta diventa sempre più consapevole della sua professionalità e compone su commissione per ambienti diversi, pattuendo compensi anche molto elevati. Nato a Iuli, nell'isola di Geo (ca. 556-467 a.C.), fu attivo ad Atene, presso Ipparco, in Tessaglia e in Sicilia, alla corte di Ierone (Siracusa) e Terone (Agrigento), come Pindaro e Bacchilide. La sua produzione fu ricchissima (ma per noi solo frammentaria); sperimentò non solo tutte le forme della lirica corale, ma compose anche elegie ed epigrammi – molti dei quali non autentici. Simonide riflette sull'esistenza umana, breve e faticosa, cui sovrasta la morte (fr. 520 Page). Raggiungere la perfezione è impossibile, e il giudizio è condizionato dagli esiti: «Se ha successo, ogni uomo è valente; / ma è malvagio, se ha sorte cattiva» (fr. 542 Page, vv. 10-11). Ai valori assoluti sostituisce il realismo di scelte mirate (fr. 542 Page, vv. 22-23: «Basta per me un uomo che non sia cattivo / né troppo stolto, e conosca la giustizia che giova alla città»), che sappiano conciliare il rilievo personale con l'interesse comune. Certamente la sua produzione era ricca di toni sofferti, assai apprezzati dagli antichi. Esempio il lamento di Danae, che stringe piangendo il figlioletto Perseo nell'arca, in balia delle onde. Del mito il poeta coglie un tratto di grande pathos, a cui dà rilievo la forma del soliloquio; inconsapevole dei pericoli, il piccolo è cullato dal sussurro della madre (fr. 543 Page, vv. 9-18: «Tu dormi: col tuo cuore di bimbo / tu dormi (...) E il mare profondo – l'onda sfiora / i tuoi capelli – non curi, / né la voce del vento, / appoggiato nella veste di porpora / il tuo bel viso»), che implora l'intervento di Zeus.

Anche le vicende storiche lo coinvolsero. Nel fr. 531 Page, Simonide loda l'eroismo dei caduti alle Termopili (480 a.C.) – i versi ispirarono la canzone *All'Italia* di Leopardi; alla vittoriosa battaglia di Platea (479 a.C.) dedicò un'elegia, scoperta di recente (fr. 11 West). In essa, la conquista di Troia è paradigma della guerra contro i Persiani e Simonide, al pari di Omero, invoca la Musa, perché l'assistesse nel canto: «Intona anche questo dolce ornamento di canto / per noi, perché in futuro duri memoria / degli uomini, che per Sparta e la Grecia il giorno della servitù / stornarono» (vv. 23-26). Forse il carme fu eseguito su committenza degli Spartani, che ebbero grande parte nel successo – un'occasione per il poeta professionista di affermare il proprio ruolo, esaltando nel contempo la valenza nazionale dell'impresa.

Lo ispirò anche l'eros, come documenta una recente scoperta papiracea (fr. 22 West), dove il poeta si augura di assaporare ancora, nonostante la vecchiaia, le dolcezze del giovane Echecratide. Troppo poco per cogliere appieno il valore della sua produzione.

Pindaro e Bacchilide sono contemporanei. Pindaro nacque a Cinocefale, villaggio

tebano, e morì ad Argo (ca. 522/518-438 a.C.); Bacchilide (ca. 518/517-450 a.C.), era originario di Iuli, come Simonide, suo zio. Furono poeti itineranti. Egina, Atene, Argo accolsero entrambi; invece, Delfi e Olimpia ospitarono Pindaro, Fliunte e Metaponto Bacchilide. Furono rivali presso le corti siceliote (nel 468 prevalse Bacchilide, che nell'*Epinicio* 3 celebrò la vittoria di Ierone con la quadriga) e Pindaro non esitò a sottolinearlo con espressioni polemiche: Bacchilide è paragonato a una «scimmietta» (*Pitica* 2, v. 72), mentre i due corvi di *Olimpica* 2, vv. 86-91 alludono a Bacchilide e Simonide. I grammatici alessandrini raccolsero l'opera di Pindaro in 17 libri, quella di Bacchilide in 9. La tradizione medievale ha integralmente conservato molto del primo (14 *Olimpiche*, 12 *Pitiche*, 11 *Nemee*, 8 *Istmiche*) – a cui si aggiungono numerosi frammenti; la conoscenza di Bacchilide è stata, invece, resa possibile dal ritrovamento di un papiro egiziano, che nel 1896 ha restituito 14 epinici e 6 ditirambi, alcuni integri altri lacunosi.

L'*epinicio* nasce dall'evento agonale. In Pindaro e Bacchilide è identica la struttura tripartita (elogio connesso all'occasione, mito e *gnome*), differente l'andamento del canto, come documentano proprio l'*Olimpica* 1 e l'*Epinicio* 5, che celebrano la vittoria di Ierone siracusano a Olimpia (476). In Pindaro l'eccellenza delle gare olimpiche, l'elogio di Ierone e del cavallo Ferenico scandiscono la prima sezione dell'ode, in una sequenza di folgorazioni contrassegnata dalla luminosità dei colori, che solo la poesia può celebrare. Bacchilide invece presenta l'argomento con ritmo lineare, che introduce nell'ampia sezione mitica. Eracle, sceso nell'oltretomba per rapire Cerbero, incontra Meleagro, che racconta il suo tragico destino di morte, decretato dalla madre Altea. Alla fine, un dettaglio importante spiega l'incastro narrativo. Meleagro ha lasciato sulla terra Deianira, la vergine sorella, che Eracle prenderà in moglie, rimanendo poi vittima dei suoi incantesimi – un segnale per il pubblico della sorte funesta che accomuna i due eroi.

Il racconto bacchilideo è rettilineo. Pindaro invece sorprende l'uditorio con una versione inattesa del mito di Pelope. Pelope non fu offerto in pasto agli dei dal padre Tantalo, ma scomparve rapito da Poseidone, che l'amava. La storia procede per squarci e allusioni, che accelerano le sequenze. Dal cielo la scena si sposta sulla terra; ora è Pelope a desiderare le nozze con Ippodamia, e Poseidone lo aiuta ad averla. La sua progenie dà lustro a Olimpia, dove Ierone ha ottenuto il successo. Il canto ritorna al punto d'avvio; l'anello si chiude e il poeta augura a sé e al vincitore altre glorie. Nell'*Epinicio* 5, invece, con schematismo più marcato, Bacchilide segnala la conclusione (vv. 176-77: «Arresta, Musa dalle bianche braccia, / il tuo splendido carro a questa soglia»).

Pindaro è consapevole della sua missione. Il poeta «sa molte cose per natura» e attraverso le Muse trasmette un patrimonio di valori esemplari (il vigore fisico e la forza morale), base della società aristocratica e lascito inestimabile per i tempi nuovi. Cogliere il «momento opportuno» (*kairós*), ossia adattare il messaggio alle circostanze, è il segno di una grandezza che innalza il poeta oltre la nobiltà dei committenti – e la metafora dell'aquila, «divino uccello di Zeus», rende con efficacia l'inaccessibile sacralità del canto. A raggiungere simili altezze contribuisce lo stile raffinatissimo, una trama di immagini, suoni, colori, che creano scenari improvvisi,

nel contesto di una performance, in cui gli effetti dello spettacolo attenuavano senza dubbio l'oscurità della dizione.

Diversamente, l'ampio respiro della narrazione (che sa alternare con sapienza la linearità all'espansione rispetto al nucleo principale) rappresenta il contrassegno di Bacchilide. Negli *Epinici* 9 e 13, al mito principale è associato un racconto secondario. Nell'*Epinico* 3, invece, il protagonista non è tratto dal mito, ma dalla storia, e la prodigiosa salvezza di Creso, scampato al rogo insieme alla sposa e alle figlie, è descritta con sottolineature patetiche – la supplica di Creso e il pianto diretto delle fanciulle, diventato urlo quando la pira è accesa. Da identico ritmo sono scanditi anche i *Ditirambi* – denominazione in qualche modo fuorviante, dal momento che non hanno contenuto dionisiaco. In particolare, nel carme intitolato *I giovani o Teseo* (17) si ritrovano i tratti specifici dell'arte bacchilidea: la rapidità della narrazione, che entra subito *in medias res*, il ricorso al dialogo che drammatizza la vicenda e la cura dei dettagli che scandiscono la storia – la caratterizzazione dei protagonisti (Teseo e Minosse) colti nel momento dello scontro, la corsa dei delfini negli abissi del mare, il fulgore delle Nereidi. Il racconto è sostenuto da una dizione che ricorre con frequenza ai neologismi; l'eleganza di una scrittura che non mostra cedimenti è riconosciuta anche dall'anonimo del *Sublime* 33,5, ma deve valere come apprezzamento oggettivo, non subordinato al confronto fuorviante con Pindaro.

3.2.5. *Giambo ed elegia in età ellenistica*

Giambo ed elegia si rinnovano in età ellenistica, e specialmente l'elegia conosce un'ampia fioritura che prelude al grande successo di questo genere nella letteratura latina. La poesia melica, invece, più che mai legata a contesti di esecuzione che ora vengono meno, conosce un evidente declino, e si segnala solo per alcune manifestazioni minori che non possiamo trattare qui analiticamente.

La produzione di Callimaco comprendeva anche una raccolta di *Giambi*, dei quali solo tredici sono pervenuti, frammentari; cinque di questi (1-4, 13) sono in coliami (vedi cap. 4, par.4). Nel *Giambo* 1 il protagonista è proprio Ipponatte, che si presenta ai dotti alessandrini proclamando di portare un giambo «che non canta più la guerra contro Bupalò». Callimaco espone il suo manifesto poetico; l'invettiva è sostituita dalla categoria del serio-comico, che trasforma il genere, privilegiando tematiche moraleggianti, anche attraverso la mediazione della favola, come testimonia il *Giambo* 4, che rappresenta la contesa tra l'alloro e l'ulivo. Il poeta rinnova i contenuti, ma conserva il fascino del lessico ipponatteo attraverso multiformi riecheggiamenti. Senza dubbio, queste scelte influenzarono anche Fenice di Colofone (pressappoco contemporaneo), come documenta il fr. 1 Powell sulla vanità della ricchezza; diversamente, nei *Meliambi* (giambi lirici), pure frammentari, di Cercida di Megalopoli (III secolo a.C.) l'aggressività della poesia giambica risente con forza della filosofia cinica, in un linguaggio caratterizzato da numerosi e audaci neologismi, al pari di Ipponatte.

Veniamo ora all'elegia. Callimaco conosce Mimnermo, del quale apprezzava «i componimenti brevi»: il giudizio è attestato nel prologo degli *Aitia* (fr. 1, vv. 11-12 Pfeiffer), una raccolta (frammentaria) in quattro libri sulle origini (tale il significato del sostantivo *aition*) di usi, costumi, città, nomi e altro. Proprio nel prologo, Callimaco espone il proprio manifesto poetico, attaccando gli avversari identificati nei Telchini, demoni maligni, esperti nella lavorazione dei metalli. L'ordine ricevuto da

Apollo Licio non lascia dubbi: «Dove, / non passano i carri pesanti / là cammina: che non dietro le impronte degli altri / [tu spinga il tuo cocchio], né per la via larga, ma per sentieri / [non calpestati], pur se guiderai per strada più angusta» (vv. 25-28). A realizzare questo programma concorre una straordinaria erudizione (letteraria, geografica, mitologica, etnografica, religiosa), che impreziosisce le storie narrate con scelte stilistiche e lessicali di rara finezza, variate in rapporto agli argomenti. Le elegie sono presentate come una risposta delle Muse al poeta (almeno per i primi due libri l'espedito dà unità alla raccolta), allorché in sogno fu portato sul monte Elicona al loro cospetto – palese il richiamo alla *Teogonia* di Esiodo.

Un amore tormentato e assoluto contrassegna la storia di Aconzio e Cidippe (fr. 67 e 75 Pfeiffer), tra le poche conservate con sufficiente completezza. Il legame tra i protagonisti è sancito da Eros stesso, con uno stratagemma: una mela lanciata a Cidippe sulla quale era inciso: «Per Artemide, sposerò Aconzio.» Da quel momento la dea protegge la fanciulla, facendola ammalare ogni volta che la famiglia trova un pretendente; quando l'oracolo di Apollo svela il mistero, i genitori acconsentono all'unione, che dà origine alla nobile stirpe degli Aconziadi – in questo modo il tema erotico offre lo spunto all'*aition*. La storia fu ripresa anche da Ovidio (*Eroidi* 21 e 22). Prima ancora, Catullo aveva tradotto nel carne 66 la *Chioma di Berenice*. Due fatti ispirarono a Callimaco questa elegia molto frammentaria (fr. 110 Pfeiffer): la scoperta di una nuova costellazione, ad opera dell'astronomo Conone, e l'offerta di una ciocca di capelli, fatta da Berenice nel tempio di Afrodite Zefiritide, per propiziare il ritorno dello sposo, Tolemeo III Evergete, impegnato in una spedizione militare. Proprio la ciocca racconta in prima persona la propria metamorfosi in costellazione; all'*aition* si combina l'encomio, preannunciando l'apoteosi della sovrana, di origine cirenaica, che aiutò il poeta ad acquisire un ruolo importante a corte.

Il genere elegiaco ebbe grande fortuna in età ellenistica, ma la documentazione molto frammentaria impedisce di coglierne la valenza poetica e la varietà tematica. Alessandro Etolo, contemporaneo di Callimaco, compose *Apollo* e le *Muse*; della prima elegia è rimasto un brano (fr. 3 Magnelli), che narra l'amore di una moglie infedele: respinta dall'uomo che ama, lo uccide e poi si toglie la vita. Poeta di grande fama fu Filita di Cos, nato una trentina d'anni prima di Callimaco. Teocrito lo ricorda nell'*Idillio* 7 come modello di poesia, Properzio e Ovidio lo celebrarono a Roma, ma per noi è figura sfuggente. Nulla sappiamo delle elegie per Bittide, amata dal poeta; invece la *Demetra* aveva per argomento il vagabondare della dea in cerca di Persefone sino all'arrivo a Cos, dove era fondato un culto della dea. Allievo di Filita fu Ermesianatte di Colofone (III secolo); compose una raccolta in tre libri, *Leonzio*, il nome dell'amata, che riuniva storie di amori sul modello della *Nannó* di Mimnermo e della *Lide* di Antimaco di Colofone (seconda metà del V secolo a.C.), duramente criticata da Callimaco (fr. 398 Pfeiffer: «Componimento massiccio e poco penetrante»). Nel fr. 7 Powell i protagonisti sono personaggi famosi, Omero, Esiodo, Alceo e Anacreonte (innamorati di Saffo), Socrate. Anche l'opera di Fanocle, *Gli amori o i belli*, aveva per contenuto storie infelici di amore pederotico, a cominciare da Orfeo (fr. 1 Powell), fatto a pezzi dalle donne di Tracia proprio per avere esibito la sua passione. L'elegia sopravvive anche in età cristiana. Tra i carmi di Gregorio di Nazianzo (330-390 d.C.) è conservato un componimento in distici noto con il titolo *Sulla propria esistenza*, in cui il poeta riflette con tono pensoso sulla fragilità e le contraddizioni della vita, segnata dal contrasto tra lo slancio dello spirito e i vincoli della quotidianità materiale, in un linguaggio ricco di richiami alla letteratura classica, rinnovati dallo slancio della fede.

3.3. Epigramma

Il vocabolo, che deriva dal verbo *epigraphēin* («scrivere sopra»), all'inizio dell'età ellenistica perde il valore originario di «iscrizione» e designa un componimento breve, di norma in distici elegiaci, di vario contenuto, destinato occasionalmente anche al simposio. La conoscenza di questo genere letterario si basa su una raccolta di autori diversi (*Antologia Palatina*). Un numero esiguo di questi componimenti risale all'età classica o addirittura arcaica; la gran parte di essi è invece collocabile fra l'età ellenistica e l'età bizantina (X-XI d.C.):

L'*Antologia Palatina* è costituita da quindici libri, che riuniscono carmi tematicamente affini: I, iscrizioni cristiane; II, la *Descrizione* delle Terme di Zeuxippo a Costantinopoli, composta da Cristodoro di Copto; III, le iscrizioni incise sul tempio di Apollonide a Cizico; IV, i proemi delle antologie di Meleagro, Filippo e Agazia; V, epigrammi erotici; VI, epigrammi anatematici (cioè votivi); VII, epigrammi funerari; VIII, gli epigrammi di Gregorio di Nazianzo; IX, epigrammi epidittici; X, epigrammi parenetici (ossia esortativi); XI, satirici e simposiali; XII, pederotici; XIII, componimenti in metri vari; XIV, oraculari, enigmistici, matematici; XV, miscellanei. Secondo una prassi editoriale consolidata, a questi si aggiunge il XVI libro, costituito propriamente dalla raccolta del dotto monaco bizantino Massimo Planude (ca. 1255-1305), tramandata dal manoscritto *Marciano Greco 481* e denominata *Antologia Planudea*. L'*Antologia Palatina* prende nome dal codice che tramanda la raccolta, in possesso della Biblioteca Palatina di Heidelberg, a partire dalla fine del XVI secolo, e attualmente smembrato in due tomi, conservati a Heidelberg e a Parigi. Gli epigrammi sviluppano un tema attraverso una sequenza di motivi, che concentrano il lettore su un'immagine, un personaggio, una riflessione, un motto di spirito, un lamento, non di rado correlati tra loro, in un ordito capace di trasmettere un messaggio che suscita suggestioni destinate a rimanere imperiture nonostante l'occasionalità degli eventi che le hanno ispirate. La brevità dei componimenti non significa piattezza; la valenza espressiva è scandita dagli stacchi che contrassegnano il tessuto poetico, conferendogli quel timbro specifico che lo connota rispetto al suo modello. Com'è naturale, il valore dei poeti è molto vario; l'ostacolo principale all'apprezzamento della poesia epigrammatica è costituito proprio dall'impressione di monotonia suscitata dalla sequenza di componimenti in apparenza ripetitivi, nei quali solo la sapienza stilistica degli autori crea scarti rilevanti. Certamente Callimaco, Asclepiade, Leonida di Taranto, Meleagro, Lucillio, Filodemo, Rufino, Paolo Silenziario, Agazia (vissuti tra il IV a.C. e il VI d.C.) rappresentano le personalità più originali, che toccarono punte di elevata raffinatezza contenutistica e formale, soprattutto in componimenti di tematica erotica, funeraria e satirica. Ma l'*Antologia Palatina* non è l'unica fonte per la conoscenza di questo genere letterario; negli ultimi anni infatti le scoperte papiracee hanno restituito componimenti nuovi, anche di notevole fattura. In particolare, merita di essere ricordato il *Papiro Milanese Vogliano VIII 309*, databile verso la fine del III secolo a.C., che tramanda una raccolta di 112 epigrammi di Posidippo di Pella (l'avversario di Callimaco, insieme ad Asclepiade), che arricchiscono la produzione di un poeta molto apprezzato al suo tempo.

3.4. La poesia popolare e la sua rielaborazione colta

Accanto alla poesia «d'autore», tramandata cioè come opera di singole personalità, esistevano fin da Omero forme di canto popolare, i cui confini con la tradizione «colta» sono del resto molto fluidi. Abbiamo perciò testimonianze di canti di lavoro, canti per il ritorno della primavera, canti a contrasto e altri simili manifestazioni che si trovano in moltissime culture. La distanza fra queste forme poetiche e quelle d'«autore» è variabile a seconda dei luoghi e dei tempi, nonché – ovviamente – delle valutazioni critiche. La distanza diventa però molto grande in età ellenistica con i poeti dotti, i quali ormai ragionano in termini di letteratura scritta. Tuttavia, proprio questi poeti – come abbiamo visto con gli *Inni* di Callimaco – rielaborano mimeticamente le occasioni pubbliche in cui più anticamente la poesia era cantata, e in questo processo sono portati ad apprezzare e riproporre proprio la tradizione popolare. Il caso più notevole di questo fenomeno è la poesia pastorale o «bucolica» di Teocrito di Siracusa, che richiama i canti dei pastori (già raffigurati sull'omerico scudo di Achille) e al tempo stesso recupera il mimo siciliano (vedi cap. 4, par. 4). Nata in età ellenistica, la poesia bucolica sarà poi destinata a grandi fortune in Grecia, a Roma e nell'età moderna.

La trasfigurazione letteraria del mondo agreste trova espressione nella poesia bucolica, della quale Teocrito, nato a Siracusa (ca. 310-260 a.C.), ma attivo ad Alessandria, è concordemente ritenuto l'«inventore». La sua produzione è costituita da una raccolta di carmi (30), non tutti di sicura autenticità, classificati dalla tradizione come *Idilli*, ossia «brevi componimenti», ai quali vanno aggiunti 25 epigrammi. Il canto bucolico, che trae origine dalla poesia popolare ed è collegato, secondo una tradizione grammaticale, al culto di Artemide, è ambientato nell'atmosfera idealizzata di una campagna lussureggiante, un *locus amoenus* dove pastori e caprai trascorrono una vita irreale, tra dispute poetiche e amorose, nella suggestione di una natura che percepisce ovunque la presenza di Pan e delle Ninfe. Naturalmente il canto è un travestimento gioioso, che consente al poeta di comunicare il proprio messaggio. Lo testimonia l'*Idillio* 7 (*Licida o le Talisie*), che sembra rappresentare il manifesto dell'investitura poetica di Teocrito. Nella cornice della festa in onore di Demetra (le Talisie), i due protagonisti, Simichida e Licida, gareggiano in un canto pastorale, al termine del quale Licida riconosce la superiorità dell'avversario, donandogli il bastone «dono ospitale da parte delle Muse». Secondo la critica, in Simichida è possibile identificare Teocrito stesso, significativamente lodato da un cantore che condivide la poetica callimachea (vv. 45-48 «A me è fortemente odioso l'architetto che si sforzi di costruire / una casa alta come la cima dell'Oromedonte, / e i pollastri delle Muse, quanti di fronte all'aedo di Chio [Omero] / schiamazzando si affannano invano»). A vivacizzare l'occasione agonale contribuisce anche la scelta stilistica. Nell'*Idillio* 5 il contrasto tra il capraio Comata e il pecoraio Lacone (imitato da Virgilio nell'*Ecloga* 3), scandito da un aggressivo scambio di battute, introduce la gara; a Comata, che propone l'argomento del canto, risponde Lacone, riprendendo e variando il tema suggerito, secondo lo schema tipico di «botta e risposta» – e proprio per non averlo rispettato Lacone è sconfitto. La gravità dell'esametro (il verso dell'epica) non svuota l'ambiente dei tratti rustici, volutamente sottolineati dal rigore delle regole imposte dalla gara – un realismo che dà valenza dotta a consuetudini popolari. Ma il travestimento letterario trasferisce in campagna anche consuetudini cittadine. Così, nell'*Idillio* 3 un capraio cerca di attrarre Amarillide con una serenata; ma la scena si svolge all'entrata di una grotta (3, vv. 6-7 «perché non chiami più / il tuo amiccuccio, facendo capolino da questa grotta?»), pur mantenendo i tratti tipici del *paraklausithyron*, ossia del lamento dell'innamorato dinanzi alla porta chiusa della casa. I doni promessi (3, v. 34: «Una capra bianca, madre di due gemelli, tengo in serbo per te») rivelano la condizione del capraio, ma la sequenza dei richiami mitici attesta il dottissimo artificio del poeta.

In verità, la poesia bucolica rappresenta solo una sezione degli *Idilli*, che documentano la sapienza teocritea nello sperimentare generi letterari diversi, mescolandoli anche all'interno dello stesso carme. Ad esempio, un mimo è l'*Idillio* 2 (*Le incantatrici*), articolato sul monologo di Simeta, che canta il proprio amore infelice alla schiava, mentre prepara un incantesimo; allo stesso genere appartengono *Le siracusane* (15), ancorché di timbro del tutto diverso, per i palesi influssi della commedia. Gli *Idilli* 16 e 17 sono classificabili come inni encomiastici, in lode rispettivamente di Ierone II di Siracusa e Tolemeo II Filadelfo; un canto nuziale è il 18 (*Epitalamio di Elena*); nella cornice del genere epistolare sono narrate le storie di Polifemo (11) e del giovinetto Ila (13) – quest'ultima composizione ha i tratti dell'epillio amoroso, con palesi richiami alla vicenda argonautica narrata da Apollonio Rodio. Quanto mai complessa, infine, la tipologia dei *Dioscuri* (22), in cui confluiscono addirittura tre generi, l'inno, l'epillio e la poesia drammatica. Alla poesia bucolica di Teocrito si ispirarono i suoi epigoni, Mosco di Siracusa e Bione di Smirne, vissuti tra la metà e la fine del II secolo a.C. Per quel che risulta dai carmi conservati integralmente, si concentrarono sulla tematica erotica, elaborata in forma di epillio. Mosco compose l'*Europa*, che narra il ratto della fanciulla amata da Zeus, nonché l'*Eros fuggitivo* (tramandato anche nell'*Antologia Palatina* IX 440), in cui Afrodite denuncia la scomparsa del figlio e promette con un bando malizioso ricompense a chi lo ritroverà. All'*Idillio* 1 di Teocrito (*Tirsi*) si ispirò invece Bione nell'*Epitafio di Adone*, che rappresenta con toni di raffinato patetismo, sottolineato dall'intercalare dei ritornelli («Ahi ahi, Citerea», «È morto il bell'Adone»), la disperazione di Afrodite per la morte del giovinetto amato. Anche in questo caso la poesia bucolica offre lo spunto e il carne è l'esito di un preziosismo stilistico esasperato, ma non privo di immagini efficaci.

4. Il teatro

Giuseppe Zanetto

Chiunque s'affaccia dall'Acropoli di Atene e guarda verso sud, a ciò che resta del Teatro di Dioniso (dove furono rappresentati quasi tutti i drammi greci a noi pervenuti), può facilmente intuire la grande distanza che intercorre fra la prassi teatrale antica e quella moderna (vedi fig. 4.1). Il teatro greco era all'aperto, le rappresentazioni avvenivano in piena luce, davanti a un pubblico assai vasto e composito, che certo non favoriva la concentrazione di chi stava in scena. Altre differenze – non meno rilevanti – riguardano i modi della recitazione (vedi fig. 4.2): ogni dramma era affidato a tre soli attori, che interpretavano ciascuno diversi personaggi (grazie all'uso di maschere differenziate); tutti i componenti di una *troupe* (attori e coreuti) erano uomini, anche per le parti femminili. La recitazione doveva risultare molto più stilizzata di quella moderna, fondata su una totale assimilazione dell'interprete al «suo» personaggio. Il teatro greco, insomma, era assai più convenzionale del nostro, nel senso che presumeva da parte del pubblico la tacita accettazione di norme poco realistiche; anche la scenografia era rudimentale: la semplice parola degli attori – senza nessuno degli effetti a cui siamo abituati nei nostri teatri di sala – doveva bastare per evocare ambienti, paesaggi, situazioni. A tutto ciò si deve aggiungere che le rappresentazioni in Grecia facevano parte del programma di feste religiose (in onore di Dioniso, il dio del teatro) e avevano quindi carattere rituale; inoltre, l'organizzazione degli spettacoli era pubblica, e la performance diventava un rito collettivo in cui era coinvolta l'intera comunità cittadina, con le sue istituzioni e il suo sistema di valori.





Figura 4.2
Le Baccanti di Euripide, in un allestimento del 1950, per la regia di Guido Salvini: nella parte di Cadmo Arnoldo Foà, in quella di Penteo Roldano Lupi, mentre Dioniso era un giovane Vittorio Gassman.

4.1. Tragedia

La tragedia è la forma letteraria che più si identifica con la cultura della *polis* democratica. È il genere attico per eccellenza, e si perfeziona proprio nei decenni in cui la democrazia ateniese – dopo la parentesi tirannica – acquista la sua configurazione definitiva (vedi cap. 10, par. 6). Poiché è cronologicamente successiva all'epos e appartiene a un contesto socio-culturale diverso, la tragedia in qualche modo si contrappone alla poesia epica. Un celebre filologo irlandese, Eric Dodds, ha espresso la differenza tra i due generi con una formula molto efficace: se l'epica corrisponde a una «civiltà della vergogna» in cui ogni individuo è apprezzato per ciò che rappresenta (e per la capacità di corrispondere all'immagine che gli altri hanno di lui: vedi cap. 10, par. 1), la tragedia è il portato di una «civiltà della colpa», che si sforza di interpretare l'esistenza umana alla luce di categorie morali e religiose universali. I poeti tragici, cioè, si propongono di affrontare le aporie e le contraddizioni di cui gronda la condizione umana (sia nella dimensione pubblica sia in quella privata), per ricondurle a un principio di giustizia e di verità; ma poiché la vicende della vita appaiono dominate da una *ananke* («necessità») oscura e impenetrabile, i drammaturghi riconoscono la condizione finita e precaria dell'uomo, che è «colpevole» in quanto imperfetto.

Peraltro, tra epica e tragedia esistono anche affinità evidenti. Entrambe

appartengono alla fase orale della produzione e della comunicazione letteraria: la loro dimensione è, come abbiamo detto, la performance. Il rapsodo si esibisce in occasione di feste pubbliche o private, cantando le sue storie al pubblico convenuto; il tragediografo si rivolge agli spettatori riuniti nel teatro di Dioniso per assistere al concorso drammatico. Per tutta l'età classica, la fruizione dei testi tragici è limitata alla circostanza della rappresentazione, o tutt'al più all'intrattenimento simposiale: l'usanza di «leggere» il teatro non esiste ancora.

Inoltre, la tragedia riprende dall'epica i temi, sia pure attraverso la mediazione della lirica, e in particolare della citarodia. «Avanzi del grande banchetto di Omero», definiva Eschilo i suoi lavori: abbiamo notizia di una sua *Achilleide* (che metteva in scena tre momenti chiave dell'*Iliade*), e di un'altra trilogia ispirata all'*Odissea*. Alle saghe omeriche attinsero con larghezza tutti i tragediografi del V secolo: lo vediamo dai drammi pervenuti, ma anche dai titoli e dai frammenti, che spesso ci permettono di ricostruire i contenuti dei drammi perduti. Altra abbondante materia era fornita ai drammaturghi dalle saghe mitiche legate alle città di più antica tradizione: quella micenea degli Atridi, per esempio, o quella tebana dei Labdacidi. Sappiamo che in epoca arcaica furono composte anche tragedie di argomento storico, come i *Persiani* di Eschilo; ma in seguito questa pratica venne abbandonata e il mito, con la forza ineguagliabile dei suoi archetipi, si fissò come territorio esclusivo dell'elaborazione tragica.

È evidente, d'altra parte, che il modo tragico di «raccontare» il mito è completamente diverso dalla narrazione oggettiva dell'epica. La tragedia è molto più selettiva: individua un segmento del mito e lo approfondisce in senso soggettivo, ossia privilegiando la prospettiva di un personaggio, che diviene il fulcro della ricostruzione (vedi anche cap. 6, par. 2). Gli spettatori sono chiamati a identificarsi con l'eroe tragico, a condividerne i dubbi e le sofferenze: in questo modo l'«apprendimento doloroso» (che è il senso stesso dell'evento tragico) si trasferisce dai personaggi al pubblico, e la storia rappresentata sulla scena acquista valore esemplare, diventa parabola.

4.1.1. Eschilo

Nacque nel 525 a.C. a Eleusi, un villaggio dell'Attica a una ventina di chilometri da Atene, famoso per il santuario di Demetra e Kore e per la celebrazione dei Misteri (vedi cap. 7, par. 9). L'evento centrale della sua vita furono le due guerre persiane degli anni 490 e del 480-479 a.C. Eschilo ne fu protagonista sia sul versante politico sia su quello artistico: combatté valorosamente a Maratona nel 490 e condivise l'euforia della vittoria (lo «spirito di Platea») nel 479, che celebrò in una tragedia di straordinaria intensità emotiva, i *Persiani*. Per la sua sincera fede democratica e la grandiosità dello stile godette a lungo del favore del pubblico, come dimostra il numero dei successi (da tredici a ventotto, a seconda delle fonti). Negli ultimi anni della sua carriera, forse perché avvertiva che i gusti degli spettatori stavano cambiando, si trasferì in Sicilia, dove già in precedenza era stato

chiamato da Ierone di Siracusa (che gli aveva commissionato la composizione delle *Etnee*). Morì a Gela nel 456 a.C.: secondo la tradizione, fu ucciso da un'aquila che scambiò la sua testa pelata per un sasso e vi fece cadere sopra una tartaruga di cui voleva spezzare il guscio.

Sotto il suo nome circolavano circa novanta opere, tra tragedie e drammi satireschi. Di questa vasta produzione a noi sono pervenute solo sette tragedie: *Persiani* (472 a.C.), *Sette a Tebe* (467 a.C.), *Supplici* (forse 463 a.C.), la trilogia dell'*Orestea*, ossia *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi* (458 a.C.); il *Prometeo Incatenato*, che nella tradizione antica è assegnato senza tentennamenti a Eschilo, è stato spesso guardato con sospetto dagli studiosi moderni, perché sembrerebbe costruito con una tecnica teatrale decisamente più tarda: c'è quindi chi lo ritiene apocrifo, e lo data agli anni quaranta o trenta del V secolo a.C.

Eschilo è il primo dei tre grandi tragici e il padre della tragedia: gli antichi gli riconoscevano il merito di avere intuito e sviluppato le potenzialità insite nel teatro tragico, facendolo diventare il genere «cittadino» per eccellenza. Da Eschilo in poi, e per tutto il V secolo, il festival tragico delle Grandi Dionisie è il cardine attorno a cui ruota la vita di Atene: è un appuntamento fisso che impegna (e anche costringe, in un certo senso) la comunità a fare il punto su di sé, a prendere coscienza di quanto le sta accadendo e a rinnovare quella collettiva «professione di fede», presupposto dell'integrazione politica.

In un famoso discorso riportato da Tucidide (vedi cap. 10, par. 10), Pericle tesse le lodi della democrazia ateniese e non trascura di ricordare – tra le varie istituzioni tese a promuovere il bene comune – gli agoni teatrali, insostituibile occasione di svago e di ricreazione intellettuale (Tucidide II 38). Questa esaltazione «laica» del ruolo del teatro non deve però far dimenticare che la tragedia attica è in prima istanza una celebrazione religiosa: momento ritualizzato di una festività liturgica, ha come tema fisso il mito, ossia la storia sacra del popolo greco, ed è intimamente connessa al principio delfico del «conosci te stesso», ossia a una visione del mondo basata sulla percezione del limite umano.

Nella drammaturgia eschilea il sentimento religioso è il valore primario. Il mito di Oreste, ad esempio, è il tema dell'unica trilogia tragica a noi pervenuta nella sua interezza, composta da Eschilo solo due anni prima della morte, frutto della sua piena maturità artistica. La stessa saga costituiva anche il nucleo mitico della *Pitica* 11 di Pindaro, un epinicio scritto più o meno negli stessi anni. I due poeti interpretano la vicenda di Oreste in termini completamente diversi: confrontare le loro opere ci consentirà di capire meglio il modo di procedere del tragediografo nella sua rilettura poetica del mito.

Nei versi di Pindaro, Oreste è un giovane principe che, privato dei suoi diritti da una coppia di empi usurpatori (Egisto e Clitemnestra), si mostra capace di reagire con coraggio e di riappropriarsi dell'eredità paterna. L'epinicio celebra la vittoria di Trasideo di Tebe, un giovane atleta, rampollo di una nobile famiglia che ha ottenuto molti altri successi in gare panelleniche; a Trasideo – assimilato a Oreste – Pindaro augura di mantenersi sempre fedele ai valori di misura e pietà, per trasmettere ai propri figli quel patrimonio di beni e di virtù ereditato dai padri. Oreste così appare

come il campione della continuità familiare, e come tale è additato a modello.

Nella tragedia di Eschilo la saga si trasforma invece in un'occasione per riflettere sui meccanismi profondi dell'agire umano. Il giovane figlio di Agamennone è chiamato da Apollo a compiere un gesto terribile (il matricidio), che non capisce sino in fondo, un atto che gli suscita orrore e destinato a ricadere su di lui come colpa. L'Oreste di Eschilo è per certi versi assimilabile ad Abramo: viene richiesto di un'azione che è «giusta» in astratto, e che corrisponde a un codice di comportamento largamente condiviso, ma che ripugna alle sue viscere. Oreste va fino in fondo, mettendo in gioco per intero la propria coscienza; la vicenda supera allora i termini della contesa familiare, per attingere valore universale. Nell'ultimo dramma della trilogia, le *Eumenidi*, la saga degli Atridi sfocia così nell'istituzione del tribunale dell'Areopago (vedi cap. 10, par. 4), vero caposaldo della *polis* ateniese: quasi a dire che l'organizzazione politica della comunità è fondata sulla sua coscienza religiosa.

Lo stesso impianto concettuale è alla base dei *Persiani*, l'unica tragedia (tra quelle a noi pervenute) che abbia contenuto storico e non mitico. Per questa ragione i *Persiani* potrebbero sembrare un dramma poco «tragico». Il nucleo del tragico sta infatti nel conflitto tra libero arbitrio e destino, tra lo sforzo di autodeterminazione e la pressione di una necessità misteriosa. La forma artistica di questo conflitto è la drammatizzazione del mito, che rimanda a un passato remoto, a una dimensione chiusa del tempo. La mimesi drammatica fa sì che l'eroe (o meglio, l'attore che lo interpreta) agisca sulla scena come se la sua vicenda si svolgesse nel «qui e ora» degli spettatori. L'eroe tragico corre incontro al proprio destino – inesorabile e inevitabile – con tutta l'inconsapevolezza di chi vive l'attualità del presente. Perciò la forma tragica «mima» la condizione dell'uomo, sospeso tra contingenza e eternità. Gli spettatori godono di un privilegio «divino»: assistono agli eventi come se si dipanassero nell'attimo fuggente, ma ne colgono – quasi guardassero dall'alto – tutte le implicazioni universali. L'esperienza teatrale li coinvolge e li emoziona profondamente, producendo ciò che Aristotele chiama catarsi ma che è a tutti gli effetti un'esperienza religiosa.

Poiché la vicenda dei *Persiani* non è mitica, ma storica, la tensione tipica della mimesi tragica rischia di indebolirsi. Eschilo però evita questo pericolo sovrapponendo alla cronaca una dimensione visionaria che confonde i piani del tempo e interpreta l'accaduto alla luce di categorie morali assolute. La spedizione di Serse diventa così un'impresa empia, che un sovrano tracotante ha tentato, in spregio a ogni saggezza, nel vano sforzo di imporre il giogo servile a una terra naturalmente libera, la Grecia. Da vero tiranno, Serse ha cercato di sovrastare la *physis* («natura») con la forza del *nomos* («convenzione») dettata dall'intelligenza umana), andando incontro a un'inevitabile sconfitta. Anche nei *Persiani*, dunque, le vicende umane sono giudicate alla luce delle forze sovrumane che le determinano, nei termini tragici della «civiltà della colpa».

Questa tendenza emerge già nel canto iniziale del coro, ma acquista definitiva evidenza nel dialogo tra Atossa e l'ombra di Dario. Dario, evocato dai vecchi coreuti, compare per spiegare i motivi della sconfitta di Serse a Salamina e per

annunciare l'imminente disfatta dell'esercito di terra. Il re è il primo responsabile, ma anche i suoi uomini si sono meritati la punizione divina, perché hanno bruciato i templi, distrutto le statue degli dei, depredato i doni votivi (*Persiani* vv. 820-28):

A un mortale non conviene concepire pensieri troppo alti;
infatti l'*hybris* fiorendo fa maturare la spiga
della colpa, da cui poi miete una messe di pianti
(...)
Zeus vigila dall'alto e punisce,
giudice pesante, pensieri troppo gonfi.

Tipica della religiosità tragica (l'abbiamo visto anche nel caso di Oreste) è la nozione di una sorta di «peccato originale»: il trasgressore è come predestinato alla colpa. Serse ha certamente sbagliato, ma è impossibile definire in che misura l'*hybris* sia l'esito della scelta o la causa della scelta. Quel che è certo, è che la sconfitta è il ristabilimento di un ordine, e non segna solo la salvezza per i Greci, ma per gli stessi Persiani, se avranno la saggezza di riconoscere il segnale divino e di rientrare nei loro limiti.

La salvezza di una città minacciata dalla distruzione della guerra è il tema anche di una trilogia (*Laio*, *Edipo*, *Sette a Tebe*) che Eschilo dedicò alla saga tebana. Abbiamo solo l'ultimo dramma, costruito attorno alla figura di Eteocle, che è deciso a resistere con coraggio all'attacco dei nemici, reagendo all'avvilimento in cui cerca di trascinarlo il coro delle donne. Proprio grazie al sangue freddo e alla determinazione del re la città alla fine è salva. La sequenza di colpe e di morte che ha avuto origine dall'antica macchia dei Labdacidi e che ha coinvolto l'intera comunità, si scioglie. C'è però un prezzo da pagare, il sangue dei due fratelli, Eteocle e Polinice, gli ultimi eredi maschi di un clan maledetto. Lo scontro tra i due è riferito dal Messaggero, che a cose fatte (secondo una regola fissa della drammaturgia tragica) arriva in scena a raccontare quanto è successo (vv. 792-802):

Rassicuratevi, figlie:
la città è sfuggita al giogo di schiavitù.
Sono crollati i discorsi vanagloriosi di possenti guerrieri
(...)
Sono robuste le nostre mura, e a presidio delle porte
abbiamo schierato validi difensori.
Tutto bene, dunque, a sei porte;
ma la settima porta l'ha occupata il venerato signore del sette,
Apollo sovrano, per punire nei figli di Edipo
l'antica dissennatezza di Laio.

Come nell'*Orestea*, lo scioglimento è affidato all'intervento di Apollo, il dio oracolare: agli uomini non resta che accettarne il verdetto, per quanto oscuro. Del resto, anche prima del duello fratricida, Eteocle si è reso conto che la morte sua e di

suo fratello è necessaria, perché il bene cominci a fluire. A differenza dei *Persiani* (dove è adottato il principio della «provvida sventura») Eschilo applica qui lo schema del *pharmakós*, del capro espiatorio: il male di cui la comunità è intrisa si convoglia su un catalizzatore, la cui morte garantisce purificazione e vita a tutti gli altri.

Nei *Sette a Tebe* Eschilo si sforza di ritrovare la dimensione primigenia della tragedia. L'impianto è essenziale e schematico: una vera azione drammatica manca, sostituita da una sorta di lunghissimo oratorio, in cui agli interventi del Messaggero (che descrive i preparativi dei nemici) seguono – con ossessiva simmetria – le disposizioni di Eteocle e i commenti angosciati del coro. La messa in scena è elementare, poiché gli attori sono solo due: pure, l'intensità e la densità di questo dramma «pieno di Ares» risultano grandissime. Il sentimento religioso, vero fulcro della tragedia primitiva, è al centro dell'ideazione artistica: il mistero della vita umana è affidato alla grazia arbitraria del dio di Delfi, che assomma in sé la figura del distruttore e del liberatore.

4.1.2. Sofocle

La vita di Sofocle si dispone lungo tutto l'arco del V secolo, e coincide dunque quasi perfettamente con il *siglo de oro* di Atene e della tragedia attica. Nacque nel 496 a.C., nel demo di Colono (che gli fu sempre carissimo), e ricevette una completa educazione, culturale e sportiva: secondo una biografia antica, nel 480 a.C. fu scelto per guidare il coro che eseguì il peana di ringraziamento per la vittoria di Salamina. Ebbe una lunga carriera artistica, iniziata nel 468 a.C. (quando ottenne la prima vittoria, benché fosse esordiente e tra i suoi competitori figurasse lo stesso Eschilo) e protrattasi fino alla morte, nel 406/405 a.C. Prese parte attiva anche alla vita politica, ricoprendo le più alte cariche: nel 443 fu ellenotamo (cioè tesoriere della lega delioattica) e due anni più tardi arconte. La spiccata personalità e il carattere amabile fecero di lui una figura carismatica e un punto di riferimento costante, in tutti gli ambiti della vita cittadina. Per la sua devozione religiosa esercitò anche funzioni sacerdotali; nel 420, quando la statua di culto di Asclepio venne trasportata da Epidauro ad Atene, Sofocle si offrì di ospitarla in casa sua, in attesa che il santuario del dio venisse terminato: per questo suo gesto di pietà, il poeta venne onorato con l'appellativo di Dexion («Accoglitore»).

La selezione erudita che ci ha preservato sette drammi di Eschilo, ci ha trasmesso sette tragedie di Sofocle (sulle centotrenta note in età ellenistica): la più antica è probabilmente l'*Aiace* (circa 450 a.C.), e più o meno alla stessa epoca devono essere assegnate anche le *Trachinie*, mentre nel 442 a.C. fu rappresentata l'*Antigone*; l'*Edipo Re* fu composto tra il 431 e il 425 a.C. Netamente più tardi sono il *Filottete* (409 a.C.) e l'*Elettra*, e sappiamo che l'*Edipo a Colono* fu l'ultima opera di Sofocle, rappresentata postuma nel 401 a.C.

Sofocle diede un contributo importante allo sviluppo tecnico della tragedia: introdusse il terzo attore (usato anche da Eschilo nell'ultima fase della sua attività),

portò il numero dei coreuti da dodici a quindici, abbandonò la formula della trilogia monotematica presentandosi nei concorsi teatrali con sequenze di drammi singoli.

In quella che per noi, in base alle tragedie che possediamo, è la fase più antica della sua attività, il poeta sembra privilegiare uno schema compositivo a dittico. Nell'*Aiace* si distinguono nettamente due parti (la cesura è marcata da una seconda entrata del coro): la prima è dominata dalla monolitica figura di Aiace, deciso a darsi la morte, mentre la seconda dà spazio alle contrastanti reazioni dei Greci e alla violenta discussione sul trattamento del cadavere. La schematicità della struttura corrisponde a un impianto concettuale molto netto, che mette a confronto i valori eroici dell'ormai superata etica aristocratica e il cinico pragmatismo della politica.

Anche le *Trachinie* sono costruite sull'accostamento di due «tempi» distinti e contrapposti. La prima metà del dramma vede protagonista Deianira, che si strugge nella trepida attesa del marito Eracle e poi, quando questi ritorna con la giovane schiava di guerra Iole, nell'ansia di riconquistarne l'affetto; la seconda parte, dopo il suicidio di Deianira, è occupata per intero da Eracle, furioso per l'inganno della moglie e sopraffatto dal dolore che il veleno del Centauro gli ha acceso nelle carni. I due sposi sono complementari l'uno all'altra, ma non si incontrano mai; anzi, la vicendevole esclusione era chiaramente espressa dalla scelta del drammaturgo di attribuire i due ruoli allo stesso attore protagonista, che li interpretava in successione. Deianira simboleggia la casa, la sfera femminile degli affetti introversi; Eracle, il grande eroe figlio di Zeus, esprime la virile volontà di potenza, la sfera del «fuori», dell'affermazione di sé. L'incomunicabilità e il conflitto tra i due mondi è totale, insanabile.

Il dittico è l'idea artistica che presiede anche alla composizione dell'*Antigone*, ma questa volta attraverso la contrapposizione frontale di due caratteri antitetici. La tragedia vive dello scontro tra la protagonista, decisa a seppellire il corpo del fratello Polinice, nonostante il divieto del re, e il sovrano Creonte, che antepone l'autorità dello Stato (di cui si sente il depositario) a qualsiasi altra forza, anche quella degli affetti più cari. Antigone e Creonte sono l'espressione di due integralismi tra i quali non è possibile mediazione: il coro e gli altri personaggi (Ismene, Emone, Tiresia) che tentano di richiamarli a una maggiore ragionevolezza e duttilità sono respinti da un'impenetrabile chiusura. Il dialogo iniziale tra le due sorelle fa emergere con chiarezza la «dismisura» della protagonista (vv. 41-75):

ANTIGONE: Ti vuoi impegnare? Sei disposta ad aiutarmi, sì o no?

ISMENE: A fare che cosa? Che pazzia hai in mente?

ANTIGONE: A sollevare il cadavere, con le nostre mani.

ISMENE: Vuoi seppellirlo, nonostante il pubblico divieto?

ANTIGONE: Sì, anche se tu rifiuti: è fratello mio, e tuo. Nessuno dirà che l'ho tradito.

ISMENE: Ma Creonte ha detto di no, pazza!

ANTIGONE: Non ha il diritto di separarmi dai miei.

ISMENE: (...) Devi pensare che siamo due donne, e non possiamo tenere testa agli uomini. Chi ci governa è più forte: dobbiamo piegarci, a questi ordini e anche ad altri peggiori. Io chiederò ai nostri morti di perdonarmi, visto che subisco violenza; ma obbedirò a chi comanda. Agire al di là dei propri limiti è una cosa insensata.

ANTIGONE: Non cercherò più di convincerti, e anche se in futuro cambierai idea, non accetterò il tuo aiuto. Resta quella che sei: io lo seppellirò (...) Un santo crimine, è il mio. Preferisco piacere ai morti che ai vivi: dovrò stare più tempo con quelli che con questi.

Il tiranno e la pasionaria – questo vuole dire Sofocle – in realtà si assomigliano: entrambi hanno buone ragioni, ma sono accecati dall'intransigenza. La catastrofe rompe però la simmetria: Antigone esce dalla tragedia così come vi è entrata, dopo aver trovato la morte che tanto ha cercato, Creonte invece subisce le sventure più rovinose; è su di lui che si abbatte la norma tragica del *mathos diá pathos* («apprendimento doloroso»). La sua atroce disperazione, esito di una tardiva resipiscenza, consegna allo spettatore il senso profondo della vicenda: l'uomo abbandoni l'orgogliosa confidenza di sé, poiché la misura ultima del reale sfugge al suo controllo.

Questo è anche il messaggio dell'*Edipo Re*, lodato dagli antichi come capolavoro dell'arte tragica. È un dramma «oracolare»: il santuario di Delfi (sede del massimo oracolo greco: vedi cap. 7, par. 8) è il fulcro della vicenda, che prende l'avvio da un responso apollineo, riferito a Edipo da Creonte, e ruota attorno all'antica profezia resa da Apollo a Laio. Ma il dibattito sul valore degli oracoli è anche il nucleo concettuale della tragedia, che mette a tema il rapporto tra l'esperire umano e il mistero. Questo emerge con molta evidenza nella scena in cui Giocasta e Edipo discutono dell'oracolo dal quale Edipo ha appreso di dover diventare l'assassino di suo padre; la donna spiega che le profezie non hanno alcun valore, poiché ciascun uomo si costruisce da sé il proprio destino, buono o cattivo che sia (vv. 709-24):

Non c'è nessuno che davvero possieda l'arte divinatoria.
Te ne voglio dare la prova in poche parole.
Un giorno a Laio fu predetto – non da Apollo,
no, ma certo dai suoi ministri –
che gli era destino morire per mano del figlio
che fosse nato da me e da lui.
E invece, come corse voce, Laio fu ucciso
a un crocevia da briganti stranieri.
E non erano passati tre giorni dalla nascita
del bimbo che il padre lo fece abbandonare,
con le caviglie legate, sopra un monte inaccessibile.
Così Apollo non poté fare in modo né che il figlio
assassinasse il padre né che Laio
morisce, come temeva, per mano del figlio.
Eppure proprio questo avevano decretato le voci dei profeti:
di esse tu non ti curare.

Per tutto l'arco del dramma Edipo, sostenuto da Giocasta, si sforza di ricondurre ogni nuova rivelazione (che sempre più lo avvicina all'atroce verità) entro una lettura «laica»; ma la forza del *nomos* si rivela inadeguata. Questa volta il vincitore della Sfinge è impotente: l'ostinata volontà di Edipo di venire a capo del problema, di salvare sé stesso e la città con le armi della ragione, si scontra con

l'imperscrutabilità del destino. Il re, pur fra infinite riluttanze, deve convincersi di essere proprio lui la fonte della contaminazione. L'accecamento che Edipo nel finale si infligge è il simbolo dello smarrimento dell'uomo di fronte al mistero della propria vita: attraverso un complesso gioco di metafore (per il quale la «luce» della conoscenza si trasforma nel «buio» della disperazione e della cecità) Sofocle insegna che gli uomini non sanno da dove vengono e dove vanno, fin quando si sforzano di usare solo categorie cognitive umane.

La storia di Edipo non finisce però con la catastrofe dell'*Edipo Re*: prosegue con l'*Edipo a Colono* (che è l'ideale complemento del primo dramma, benché composto una ventina d'anni dopo). Sofocle, che è poeta credente, non vuole limitarsi a mostrare la vastità del mistero, ma ne afferma anche la positività. Edipo è passato attraverso una vera e propria passione, ha patito i dolori più atroci che un uomo possa patire, senza che si possa parlare in alcun modo di una sua colpevolezza. Ma il raggio di luce che nell'esodo lo rapisce verso la beatitudine fa intendere che la sua sofferenza non è stata insensata; al contrario, essa gli apre la strada a ciò che con anacronismo cristiano potremmo chiamare «salvezza», e lascia intendere che un'analoga prospettiva è aperta a tutti gli uomini.

Nell'ultima fase della sua carriera Sofocle, in età ormai molto avanzata, volle lasciare un messaggio di speranza alla città provata dalla guerra e prossima alla sconfitta. Il *Filottete* e l'*Elettra* compongono, con l'*Edipo a Colono*, un trittico di drammi in cui la fatica del vivere prelude a un riscatto. Consideriamo il *Filottete*, l'unica tragedia (nel corpus a noi pervenuto) in cui il male prenda le forme della malattia fisica. Filottete vive solo da molti anni nell'isola di Lemno, afflitto da un'ferita inguaribile; i Greci, che l'hanno abbandonato, si ricordano di lui quando un oracolo li avverte che solo grazie al suo arco Troia potrà essere vinta. La tragedia è composta di tre parti, o meglio di tre dimensioni, secondo una sequenza di progressivo allargamento. Nel primo terzo sono di fronte Neottolema e Filottete: il vecchio malato, un vero «atleta del dolore», che ha imparato a trarre dalla sofferenza nuove energie (anche se non ne capisce il senso, anzi si rifiuta di attribuirle un senso), e il giovane dai nobili sentimenti, desideroso di diventare uomo, di sviluppare un'umanità e un'affettività mature. Poi interviene Odisseo, rappresentante della *Realpolitik*, a spiegare che la sfera degli affetti, pur importante, deve essere subordinata alla dinamica delle forze in campo. Ma neppure questo piano è quello ultimo: c'è un ulteriore allargamento di prospettive, quando compare dal cielo Eracle, che rivela a Filottete quale sia il suo destino. La parola ultima è quella del dio: sia la malattia di Filottete sia le furbizie di Odisseo diventano elementi di un gioco più complesso, che solo la mente del dio conosce e controlla.

4.1.3. Euripide

Euripide nacque ad Atene, nel demo di Flia, fra il 485 e il 480 a.C. I poeti della commedia antica, che ebbero nel tragediografo uno dei loro bersagli preferiti, lo schernirono spesso per l'oscurità dei suoi natali, ma si tratta certamente di

deformazioni buffonesche. Euripide appartenne a una famiglia di elevata condizione, che gli fece impartire un'accurata educazione; è probabilmente fondata la tradizione che lo dice allievo di Anassagora di Clazomene, mentre più dubbi sono i suoi rapporti con Protagora, Prodicò e Socrate. Non prese parte attiva alla vita pubblica, anche se le sue tragedie sono ricche di allusioni e riferimenti alla attualità politica. In effetti, Euripide fu un «intellettuale», oltre che un poeta: i suoi interessi letterari furono parte di un impegno più ampio, che lo condusse a prendere posizione nel grande dibattito che animò la cultura greca nella seconda metà del V secolo, soprattutto ad Atene. Negli ultimi anni di vita fu ospite del re di Macedonia Archelao. Morì nell'inverno del 406 a.C., a Pella, dove fu sepolto con grandi onori.

La tradizione attribuisce a Euripide novantadue opere. A noi ne sono giunte diciannove, fra le quali il *Ciclope* (un dramma satiresco: vedi cap. 4, par. 2) e il *Reso*, guardato con sospetto già in epoca antica e considerato spurio da molti studiosi moderni. I drammi di datazione sicura sono l'*Alceste*, rappresentata nel 438 a.C., la *Medea* (431 a.C.), l'*Ippolito* (428 a.C.), le *Troiane* (415 a.C.), l'*Elena* (412 a.C.), l'*Oreste* (408 a.C.); inoltre, sappiamo che le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide* furono messe in scena in Macedonia dopo la morte dell'autore, e quindi appartengono alla fase finale della sua produzione. Le altre opere possono essere datate solo in modo approssimato: l'*Andromaca* appartiene al gruppo delle tragedie più antiche (nelle quali la problematica tragica investe il matrimonio e la crisi degli affetti familiari); gli *Eraclidi*, l'*Eracle* e le *Supplici* risalgono ai primi anni della guerra del Peloponneso, quando Euripide si sentì in dovere di sostenere la propaganda bellica ateniese: la *polis* attica vi è infatti additata come terra della giustizia e del diritto, e i suoi nemici sono bollati come empi prevaricatori. L'*Ecuba* appartiene, come le *Troiane*, agli anni della ripresa del conflitto, dopo la pace di Nicia del 421 a.C.: le due tragedie (che drammatizzano le fasi finali della conquista di Troia) hanno in comune una dura condanna della guerra; le violenze e le crudeltà commesse da entrambe le parti belligeranti avevano ormai convertito Euripide alla causa del pacifismo. Segue un gruppo di drammi, composti fra il 413 e il 408 a.C., nei quali l'interesse principale del poeta sembra essere la riscrittura del mito: a questo gruppo appartengono (oltre all'*Elena* e all'*Oreste*) l'*Elettra*, l'*Ifigenia in Tauride*, lo *Ione*, le *Fenicie*.

Euripide, il più giovane dei tre grandi tragici, è considerato anche il più «laico»; lo si è definito un illuminista *ante litteram*, addirittura lo si è sospettato di ateismo. Nelle sue opere, infatti, gli dei non sono punti di riferimento incombenti – come in Eschilo e in Sofocle – ma forze capricciose, che intervengono nel mondo per ragioni apparentemente arbitrarie; la loro azione serve, se mai, a mettere in moto gli eventi, non a illuminarli di una rivelazione universale. Peraltro, neppure Euripide sottrae la tragedia alla sua dimensione intimamente religiosa: in un certo senso, anzi, egli è il più religioso dei tragici. L'uomo euripideo tenta di fare a meno del dio, ma deve rendersi conto che la sua ansia di felicità, la sua voglia di giustizia e di verità rimandano a una grandezza che è negata alle sole forze umane.

Prendiamo il caso dell'*Alceste*. Qui l'intervento divino consiste nel dono crudele di Apollo, che concede ad Admeto di ottenere una dilazione di vita a prezzo della

morte della compagna Alcesti. La tragedia analizza la reazione dei due sposi alla sventura: marito e moglie rispondono all'*ananke* con una promessa di amore eterno, capace di sopravvivere alla morte stessa. Ma si tratta di una pretesa impossibile, contraddetta dalla realtà. Prima nel violento litigio col padre Ferete e poi al termine della cerimonia funebre, Admeto si rende conto che la sua decisione di nutrire una comunione di amorosi sensi con una defunta è irrealistica: nella desolazione della casa vuota, Admeto capisce di non essere più il marito di Alcesti, ma il suo vedovo. E però, proprio nel momento più crudele della disillusione, arriva per i due sposi la salvezza, portata dal dio-uomo Eracle. Quella salvezza che Admeto e il coro hanno inutilmente chiesto ad Apollo, arriva ad opera di quest'altro figlio di Zeus. Eracle, peraltro, è rappresentato in termini densamente terrigni, non ha nulla di celeste, e neppure di eroico (se si fa eccezione per un coraggio smisurato, ma istintivo e fanciullesco). Anche la portata della sua azione è «terrena»: ciò che lo induce ad affrontare la lotta con Thanatos per restituire Alcesti ad Admeto è la riconoscenza verso un amico che l'ha onorato, rispettando il codice etico dell'ospitalità.

Il silenzio degli dei, o persino la crudeltà degli dei, è un tema ricorrente nel teatro di Euripide: i suoi personaggi spesso denunciano l'ostilità capricciosa o l'indifferenza o l'immotivato odio di cui si sentono oggetto da parte della divinità. Un esempio molto chiaro è l'*Eracle*, in cui il protagonista ripudia la sua nascita da Zeus e adotta come vero padre Anfitrione, perché non può perdonare al dio di averlo abbandonato alla mercé della sua nemica, Era. Zeus, che non ha dato prova di sentimenti paterni, non si merita di essere chiamato padre (vv. 1263-65). E nei confronti di Era l'eroe è ancora più perentorio, negandole ogni diritto a onori divini (vv. 1303-10):

Danzi di gioia la nobile sposa di Zeus,
battendo con il piede il fulgido suolo dell'Olimpo.
Ha ottenuto tutto quello che voleva,
ha rovinato la vita del primo uomo
di Grecia. Chi potrebbe venerare
una dea simile? Per gelosia, per vendicarsi
degli amori di Zeus, ha distrutto il benefattore
della Grecia che non aveva nessuna colpa.

Nell'esodo, Eracle si avvia verso Atene sostenuto da Teseo, l'amico che non l'ha abbandonato: come a dire che l'unico possibile aiuto per gli uomini è la solidarietà di altri uomini. Il futuro riserva però a Eracle nuove sofferenze e nuova gloria, che si concluderanno con la salita al cielo e la divinizzazione. Il suo orgoglioso umanesimo è dunque la corrucciata protesta di chi non ha ancora accettato fino in fondo sé stesso. Gli dei, spiega Teseo, «si rassegnano alle loro colpe» (v. 1319), ossia si piegano a un destino che risulta misterioso anche a loro. Non dovrà un mortale dare prova della medesima umiltà?

Un solo dramma di Euripide sembra intriso di autentica negatività: le *Troiane*, composte nel momento in cui gli orrori della guerra avevano precipitato il poeta

nell'angoscia. L'idea che ossessivamente percorre le *Troiane* è la «crisi delle differenze», cioè il venire meno dei valori consolidati, costruiti su opposizioni di ovvia e riconosciuta validità. Come l'esperienza terribile del Lager fa nascere in Primo Levi il sospetto che non si possa tracciare una netta linea di demarcazione tra il bianco e il nero, tra le vittime e i carnefici, così le prigioniere troiane sembrano inghiottite in una zona grigia che fa perdere i contorni delle cose e il significato dei fatti. Cassandra spiega che la condizione dei vinti è più felice di quella dei vincitori, Andromaca che i morti sono più fortunati dei vivi; ma già il prologo divino (cioè il piano concertato da Atena e Poseidone per la distruzione della flotta greca) ha fatto chiaramente intendere che non c'è in realtà differenza tra vincitori e vinti, tra vivi e morti.

La guerra, comunque la si affronti, da iene o da leoni, è una mattanza agghiacciante. Questa sembra essere la «verità» delle *Troiane*. La trilogia di cui la tragedia faceva parte (dopo *Alessandro* e *Palamede*) si apriva con l'infausto presagio di Ecuba, che sognava di partorire una fiamma ardente, e si concludeva ancora nel segno dell'infelice regina, costretta a contemplare il rogo della sua città. Ecuba, che nel corso del dramma disperatamente si aggrappa a pur tenui ragioni di vita, dopo la morte del piccolo Astianatte si convince che vivere è, ed è stato, inutile (vv. 1240-50):

Altro non c'era negli dei che le mie pene
e Troia odiata più di ogni altra città:
inutilmente facevamo sacrifici
(...)

Andate, seppellite nella povera tomba il morto.
Ha infatti le corone dei defunti, come è giusto.
Ma credo che per i morti fa poca differenza
se uno avrà ricche offerte funebri.
Vano orgoglio dei vivi è questo.

L'ultima tragedia di Euripide, le *Baccanti*, è anche la più enigmatica: il misterioso rapporto tra dio e uomo è indagato nei termini più problematici. Il dramma vive del confronto fra Dioniso, deciso a imporre la novità del suo culto, e il re di Tebe Penteo, fanatico difensore della religiosità tradizionale. Dioniso tenta più volte di «convertire» Penteo, additandogli l'esempio di Tiresia e Cadmo, i due vecchi e saggi tebani, che hanno accettato di indossare l'abito dionisiaco e di folleggiare in obbedienza al nuovo dio (vedi fig. 4.2). Per Penteo la religione è regola, non follia: la manifestazione del mistero in una forma nuova e sconvolgente lo lascia interdetto e infastidito. Il giovane re reagisce con uno sprezzante rifiuto: Dioniso è un cialtrone, le *Baccanti* sono femmine in amore, riscaldate dal vino e dalla lussuria.

Lo sviluppo della vicenda non porta a una soluzione chiara. Anche nelle *Baccanti*, Euripide non contravviene alla regola generale del suo teatro, volto a porre problemi più che a tentarne una risposta. Sarebbe troppo facile concludere il dramma in una prospettiva di salvezza, e il poeta si sottrae a questa scelta. Dioniso prevale, com'è naturale, e Penteo soccombe; la sua punizione è terribile: Dioniso si

rivela, alla prova dei fatti, un dio crudele, non quel dispensatore di felicità che Tiresia e Cadmo hanno salutato con gioia. L'ultima scena, con Agave che stringe disperata al petto il corpo straziato del figlio, ripropone con immutata angoscia il dilemma iniziale: credere o non credere?

4.2. *Dramma satiresco*

Il *Ciclope*, assegnabile all'ultima decade della produzione di Euripide, è l'unico dramma satiresco che ci sia pervenuto per intero. Questa rappresentazione chiudeva la serie di tre tragedie portate in scena da ciascun drammaturgo al concorso delle Grandi Dionisie. I papiri negli ultimi decenni ci hanno restituito ampi frammenti di altri *satyriká*, in particolare dei *Diktyoulkoí* (*Pescatori con la rete*) e degli *Isthmiastai* (*Spettatori dell'Istmo*) di Eschilo, e degli *Ichneutai* (*Cercatori di tracce*) di Sofocle: siamo quindi in condizione di conoscere meglio questo genere teatrale così curioso.

Il dramma satiresco era una sorta di «tragedia minore» («tragedia scherzosa» è la definizione antica): coda giocosa della trilogia tragica, allentava, con un finale più spensierato, la tensione degli spettatori. I temi sono i consueti miti divini ed eroici che ispirano la tragedia, ma in un'accezione più leggera. Inoltre, se la tragedia predilige lo spazio urbano, e riflette su temi connessi con la vita politica o familiare, il dramma satiresco è proiettato verso la natura selvaggia: protagonisti fissi ne sono i Satiri (che compongono il coro), proverbialmente lascivi e dediti ai piaceri.

I Satiri spesso sono in stato di prigionia o di bisogno, e desiderano solo riunirsi a Dioniso, il dio che appaga la loro gioia di vivere. Negli *Ichneutai* il desiderio di libertà è la molla che li induce a mettersi sulla tracce di un ladro di bestiame (il piccolo Ermete), in risposta al bando lanciato da Apollo. Negli *Isthmiastai* il motivo è rovesciato: qui i Satiri vogliono staccarsi dal corteggio dionisiaco, che avvertono come oppressivo, per dedicarsi alla pratica sportiva. Il tema della fuga è talvolta trasferito dai Satiri ai personaggi mitici, e si può intrecciare con la figura dell'orco o del brigante, come nel *Busiride*, nello *Scirone* e nel *Sileno*, tre drammi euripidei assai simili nell'impianto. Nei *Diktyoulkoí* sono i Satiri stessi (e il loro padre Sileno) a volere imporre una sorta di servitù sessuale alla malcapitata Danae.

Il *Ciclope*, invece, è la drammatizzazione dell'episodio di Polifemo, narrato nel IX canto dell'*Odissea*. Euripide si attiene con molta fedeltà al modello, introducendovi solo le variazioni imposte dalle esigenze della rappresentazione. Poiché nel teatro greco la scena deve essere un ambiente esterno, la vicenda è trasferita nello spazio antistante l'imboccatura della grotta. Inoltre, le norme drammatiche costringono Euripide a comprimere i tempi della vicenda, che diventa una sequenza convulsa di scene. E poi, naturalmente, c'è la dimensione satiresca, ossia la presenza di Sileno e dei Satiri, previsti dal genere e dunque immancabili anche nel *Ciclope*, pur essendo del tutto assenti nel testo epico. I Satiri, ridotti in schiavitù da Polifemo e pieni di nostalgia per il mondo dionisiaco, rappresentano i valori positivi dello stato di natura: la voglia di libertà, la propensione alla gioia. Polifemo incarna invece una naturalità bestiale, tanto più repellente quanto più si ammantava – con esiti grotteschi

– di una vernice di rispettabilità e di raffinatezza: Euripide ritrae in lui l'intellettuale sofista, trionfo ed egoista, irridente verso la tradizione, ma incapace di proposte costruttive.

4.3. *Commedia*

Negli *Acarnesi* di Aristofane (la più antica commedia a noi pervenuta completa) il protagonista Diceopoli deve difendersi dalle accuse dei coreuti, sdegnati per la sua decisione di stipulare una pace privata con i nemici spartani. Per dare più efficacia al suo discorso, Diceopoli decide di travestirsi da eroe tragico, e si fa prestare da Euripide i panni del re mendicante Telefo. Assunta così un'identità doppia, per metà di tragico e per metà di commediante, egli può tracciare un confronto tra le due forme teatrali e spiegare che la commedia non ha una dignità inferiore alla tragedia; anche ad essa spetta il compito di dare saggi consigli alla città (vv. 497-500):

Non me ne vogliate, spettatori,
se, pur essendo un mendicante, mi appresto a parlare
della città tra voi Ateniesi, in una commedia:
anche la commedia conosce il giusto.

Sui doveri del commediografo Aristofane torna in molte altre occasioni, sempre per evidenziarne il ruolo di maestro di pensiero e di arbitro del gusto. Con grande orgoglio (solo in parte riconducibile a un cliché imposto dalla tradizione), Aristofane presenta sé stesso come un innovatore che ha liberato la commedia dalle buffonaggini di bassa lega, per restituirle la dignità di spettacolo raffinato, capace di ammaestrare il pubblico su tutti i temi, politici, culturali, letterari, che investono la vita cittadina e la coscienza collettiva.

La stessa polemica contro la presunta superiorità della tragedia affiora anche in altri testi comici: in un famoso frammento di Antifane (attivo nella prima metà del IV secolo a.C.) si sostiene che il commediografo è dotato di maggiore fantasia, poiché non trova già pronta la trama – come avviene al tragediografo, che si limita a mettere in versi una vicenda mitica già nota – ma se la deve costruire per intero, inventando personaggi e situazioni (fr. 189 Kassel-Austin):

La tragedia è poesia fortunata,
davvero. Tanto per cominciare, gli argomenti
sono noti agli spettatori, prima ancora che uno parli:
il poeta deve solo farli ricordare. Se dico «Edipo»,
si sa subito tutta la storia: il padre Laio,
la madre Giocasta, i figli, le figlie,
che cosa gli sta per capitare, che cosa ha fatto
(...)
Per noi poeti comici è diverso; dobbiamo inventare

ogni cosa: nomi originali, storie originali,
discorsi originali, e anche gli antefatti,
l'azione in corso, il finale e l'esordio.

Nel *Simposio* di Platone, Aristofane figura tra gli ospiti invitati dal tragediografo Agatone, e si produce in un appassionato elogio di Eros, molto più convincente del freddo encomio pronunciato dal padrone di casa. E il finale del dialogo vede Socrate impegnato in una serrata conversazione con i due drammaturghi (è ormai mattino, e tutti gli altri se ne sono andati o hanno ceduto al sonno): Aristofane e Agatone, prima di addormentarsi a loro volta, sono costretti a riconoscere che l'arte drammatica è una, e che lo stesso poeta dovrebbe saper comporre sia commedie sia tragedie.

In effetti, l'impressione degli studiosi è che i due generi si integrino l'un l'altro, più che contrapporsi. Identica è l'ambientazione: tragedie e commedie vengono rappresentate in successione, nelle stesse feste dionisiache (le *Lenee* e le *Grandi Dionisie*, che si svolgevano rispettivamente in gennaio-febbraio e marzo-aprile), con le stesse modalità, sebbene le Grandi Dionisie venissero aperte agli agoni comici solo in un secondo momento, a partire dal 486 a.C. Anche i commediografi competono per la vittoria nell'agone, anch'essi possono contare su un finanziamento pubblico e sulla collaborazione di un vasto numero di cittadini, che prestano la loro opera per la buona riuscita degli spettacoli. La struttura interna è analoga, pur con alcune peculiarità; oltre al prologo (gli spettatori vengono informati dell'argomento o degli antefatti), alla parodo, all'esodo (rispettivamente entrata e uscita del coro) e agli episodi (intervallati nella tragedia dai canti del coro: gli *stasimi*), vi è la presenza dell'agone epirrematico tra protagonista e antagonista o tra due personaggi, e, soprattutto, della parabasi, il momento in cui il coro, rompendo l'illusione scenica e togliendosi le maschere, si rivolgeva direttamente al pubblico per trattare temi di interesse letterario, politico, o, comunque, estranei alla trama del dramma.

Inoltre, la commedia «contiene», in un certo senso, la tragedia: una delle forme comiche più tradizionali e più usate è infatti il paratragedismo, ripresa parodica di famose scene tragiche. Attraverso la parodia la commedia si incarica di rinnovare la memoria degli spettacoli del passato, fornendone l'unica possibile «ripresa»; nel contempo svolge una oggettiva funzione di ripensamento e approfondimento. Un dramma come le *Rane* (imperiato su uno scontro tra Eschilo e Euripide, per la conquista del titolo di «re della poesia tragica») contiene una vera e propria teoria del teatro e presuppone un'appassionata e incondizionata condivisione di quella cultura teatrale da cui entrambi i generi procedono. In definitiva, si può affermare che la parodia e l'irrisione della tragedia, da parte dei poeti comici, è in realtà un atto d'amore e costituisce un segno di comune appartenenza.

È possibile che la consanguineità di tragedia e commedia proceda da un'origine comune. Nella discussione sulla nascita della tragedia è stata da più parti sostenuta un'ipotesi misterica: la tragedia, cioè, potrebbe essersi originata dal «dramma sacro» eleusino, che mimava la vicenda di Persefone e Demetra. Il rituale eleusino,

peraltro, comprendeva anche una processione, nel corso della quale erano previsti scambi di insulti e di battute scurrili. La tradizione giambica, cui la commedia appartiene, è chiaramente connessa con i riti di fertilità e con la dimensione carnevalesca (in cui le inibizioni sociali, per un giorno, sono sospese); ma questo è anche il retroterra dei Misteri. Certo, si può obiettare che la commedia è caratterizzata da una «blasfemia» inaudita, apparentemente inconciliabile con la fervida devozione dei culti misterici. In Aristofane gli dei sono derisi e vilipesi: nella *Pace* Ermete è un portinaio pettegolo, preoccupato solo di riempirsi la pancia; negli *Uccelli* Poseidone fa la parte del signorotto autoritario e razzista. Ma non dobbiamo dimenticare che anche nel dramma sacro medioevale i temi religiosi sono trattati con gioconda libertà di linguaggio. I Greci ridono degli dei proprio perché li amano e li sentono vicini; l'«empietà» della commedia è il segno di una fede istintiva, che dà per scontati i propri contenuti e guarda ad essi con atteggiamento assolutamente libero.

La più grande differenza tra tragedia e commedia consiste nella diversa natura delle trame. Se talvolta i commediografi si ispirano al mito (deformandolo in senso farsesco), più spesso si affidano a un'ideazione fantastica e «assurda» e alla divagazione utopica. In Aristofane la vicenda è quasi sempre costruita su un progetto che l'eroe comico concepisce per risolvere una situazione iniziale di crisi: la «logica» del piano è però totalmente sganciata dalle costrizioni della realtà quotidiana. Inoltre, se la tragedia – proprio in quanto drammatizzazione problematica del mito – non ha un rapporto diretto con l'attualità, la commedia del V secolo è un «commento» della contingenza politica: il poeta muove da una sua analisi della situazione cittadina e chiama in causa le figure pubbliche della *polis*, con attacchi anche assai violenti e critiche feroci. È dunque un genere che presuppone una sorta di complicità tra poeta e pubblico, o almeno una comune appartenenza: l'universalità della tragedia lascia spazio a quella che si potrebbe definire una prospettiva di villaggio.

La parabasi dei *Cavalieri* di Aristofane (vv. 507-550) offre una delle sintesi più efficaci che l'antichità ci abbia tramandato sullo sviluppo, la storia e i principali drammaturchi della commedia ad Atene. Aristofane traccia la parabola dei suoi predecessori, osannati dal pubblico in gioventù e poi destinati all'oblio o scacciati perché ormai incapaci di far ridere. Questo il destino toccato a Magnete, ricordato anche da Aristotele nella *Poetica* (1448a), insieme a Chionide, come «il più antico poeta comico attico». La sua attività doveva essere già cessata nel 441 a.C., anno in cui il concorso comico entrò nel programma ufficiale delle *Lenee*, poiché il suo nome non compare nella fonte epigrafica che riporta i vincitori di quegli agoni, mentre compare per ben undici volte tra i trionfatori delle Grandi Dionisie.

Non ateniese, ma siracusano era invece Epicarmo, che, sempre secondo Aristotele, fu il primo a fornire un vero e proprio intreccio al genere comico. Il suo nome non compare nella breve «storia» tracciata da Aristofane, proprio a causa della sua collocazione magnogreca; per altro le commedie di Epicarmo dovevano essere piuttosto diverse da quelle che conosciamo: per la lunghezza ridotta; per la struttura molto semplificata, priva di coro; e infine per il metro, che presentava un'ampia gamma di varianti. Tuttavia, sulla base dei frammenti rimasti, in Epicarmo troviamo già elementi che ricorreranno e saranno codificati dalla commedia nella sua forma più matura: parodia mitologica e filosofica; l'introduzione di alcuni tipi, come quello del parassita; l'agone tra gli attori, come il contrasto tra discorsi personificati nella commedia *Logos* e *Logina*, che tornerà, simile, anche nelle *Nuvole* di Aristofane.

Al grande Cratino la parabasi dei *Cavalieri* dedica invece ampio spazio, denunciando, pur dietro i ripetuti motteggi, tutta l'ammirazione di Aristofane. Cratino, al tempo in cui furono rappresentati i *Cavalieri*, doveva essere assai avanti negli anni, anche se ancora in piena attività. Così lo ricorda Aristofane nei suoi anni migliori, un innarrestabile fiume in piena (vv. 526-36): «E poi si ricorda di Cratino: un tempo scorreva tra applausi per distese pianure, e trascinava con sé, sradicandoli, querce, platani, avversari. E nei simposi non si cantava d'altro che "Doró dai calzari di fico" e "artefici di ben orditi inni". A tal punto sbocciò la sua fama. E ora che lo vedete vaneggiare, non avete pietà di lui. Ora che i plettri della lira non ha più, non è più a tono e le corde gli si sono allentate. Ma vecchio, se ne va in giro come un Conno [citarista maestro di Socrate, spesso motteggiato dai commediografi]. Con una corona secca in capo, morto di sete, lui che, in virtù delle antiche vittorie, dovrebbe bere nel pritaneo e florido sedere a teatro presso la statua di Dioniso.» L'anno dopo, Cratino avrebbe dimostrato al suo pubblico di non aver perso il vigore di un tempo, trionfando nelle Dionisie del 423 a.C. proprio sulle *Nuvole* di Aristofane, con la commedia *Damigiana*. Nella surreale trama, il poeta, quasi rispondendo alle parole dell'avversario, doveva difendersi dall'accusa di adulterio, rivolta dalla legittima moglie Commedia, che subodorava un tradimento con Damigiana; il poeta, tuttavia, arrivava a dimostrare che non si trattava di tradimento, ma che anzi il suo rapporto con Damigiana non poteva far altro che migliorare il legittimo matrimonio con Commedia. Cratino, morto qualche tempo dopo questo suo ultimo exploit, aveva riportato in tutta la sua carriera un totale di nove vittorie, sei alle Dionisie e tre alle Lenee; dei suoi drammi si sono conservati solo titoli (*Odissei*, *Archilochi*, *Chironi*, *Satiri*, *Dionisalessandro*) e frammenti, da cui emerge un forte astio verso Pericle e una grande nostalgia per la poesia e la politica del passato (nei *Chironi* Solone tornava dall'Ade per ricordare l'Atene dei tempi d'oro). Non poteva mancare poi il gusto per la distorsione del mito e dell'epica, come, ad esempio, nella *Nemesi*, in cui Hermes raccoglieva l'uovo nato dagli amori di Zeus trasformato in cigno e di Nemesi, per consegnarlo a Leda con l'incarico di covarlo amorevolmente: da quell'uovo sarebbe poi nata Elena, destinata a recare le sciagure ben note al pubblico della commedia (vedi fig. 4.3).

Ancora Aristofane ricorda Cratete, già morto nel 424 a.C., vincitore tre volte agli agoni dionisiaci. Anche di lui sono rimasti pochi frammenti e alcuni titoli (*Vicini*, *Dioniso*, *Bestie*, *Lamia*, *Giochi*, *Oratori*, *Sami*, *Audacie*). Non viene invece menzionato nella parabasi dei *Cavalieri* Eupoli, troppo giovane per essere annoverato tra i «grandi vecchi» della commedia attica. La sua prima commedia fu infatti rappresentata nel 429 e durante la sua carriera riportò in tutto sette vittorie negli agoni comici. Tra i titoli di cui riusciamo a ricostruire almeno parzialmente la trama, si possono ricordare il *Maricante*, i *Battezzatori*, le *Capre*, gli *Adulatori*, i *Demi*. Anche nelle sue commedie si rintracciano violenti attacchi contro i politici del tempo e una dura polemica contro la corruzione degli ateniesi ricchi e dei loro parassiti, i sofisti. Nei *Demi*, rappresentati nel 412 a.C. (l'anno successivo sarebbe morto in una spedizione militare), Eupoli metteva in scena il ritorno dall'aldilà dei grandi uomini del passato: Solone, Milziade, Aristide, Pericle, mentre il coro dei villaggi attici esprimeva la sua malinconia per un tempo più «sano» ormai svanito per sempre.



Figura 4.3

Cratere apulo del 370 a.C. ca., con rappresentazione «comica» della nascita di Elena (Bari, Museo Nazionale).

4.3.1. Aristofane

Nacque nel demo attico di Cidatene, intorno al 445 a.C. Non abbiamo notizie precise sulla sua vita familiare; dovette però godere di una certa agiatezza economica, che gli permise di dedicarsi interamente alla carriera teatrale. Non conosciamo neppure le sue idee politiche, se non per quanto si può dedurre (con la necessaria cautela) dalle commedie: la feroce critica a Cleone e alla politica imperialistica dei democratici lascia pensare a posizioni piuttosto conservatrici, ma non bisogna dimenticare che la satira politica per sua natura morde il potere, quale che esso sia. Esordì precocemente, a meno di vent'anni: le sue due prime opere, i *Banchettanti* (427 a.C.) e i *Babilonesi* (426 a.C.), sono però perdute. Possediamo invece le cinque commedie che Aristofane fece rappresentare negli anni immediatamente successivi: *Acarnesi* (425 a.C.), *Cavaliere* (424 a.C.), *Nuvole* (423 a.C.), *Vespe* (422 a.C.), *Pace* (421 a.C.). In questi drammi il tema dominante è la critica beffarda al governo democratico e in particolare a Cleone; Aristofane alimenta la sua condanna della politica cleoniana con la lode del buon tempo antico, dell'Atene d'antan, pacifica e operosa. Lo stesso atteggiamento nostalgico anima gli *Uccelli*, messi in scena nel 414 a.C.: una scintillante fantasia, in cui l'attualità della guerra (la spedizione siciliana, in particolare) sembra per un attimo dimenticata. Del 411 a.C. sono le *Tesmoforiazuse* (rappresentate alle Lenee) e la *Lisistrata* (presentata al concorso dionisiaco); nella fase finale della guerra del Peloponneso furono composte le *Rane* (405 a.C.), che contengono più di un'allusione ai drammatici eventi contemporanei, ma hanno a tema il ruolo del teatro e il suo significato civile. Le ultime due commedie di Aristofane, *Ecclesiazuse* (391 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.), risentono del mutato clima politico e culturale, dopo il

disastro militare del 404 a.C., e anticipano già – anche nella struttura – la cosiddetta «commedia nuova».

Il protagonista tipico di una commedia aristofanesca (l'«eroe comico», secondo la famosa definizione di Cedric Whitman) è un individuo eccezionale, un «diverso». All'inizio del dramma, quando il progetto prende forma, l'eroe è isolato su posizioni che nessun altro condivide e neppure capisce. Nella scena d'avvio degli *Acarnesi* Diceopoli è solo e aspetta con impazienza l'arrivo degli altri Ateniesi, perché si possa dare inizio all'assemblea popolare; Diceopoli vuole che si metta all'ordine del giorno la fine della guerra, ed è disposto a tutto pur di evitare che gli interessi dei poteri forti prevalgano sul bene comune. Animato dallo stesso odio per la guerra, il Trigeo della *Pace* (anche lui un contadino della campagna attica) alleva un grosso scarabeo, con l'intenzione di usarlo come cavalcatura, salire sull'Olimpo e imporre agli dei il suo piano di pace; in casa, tutti lo considerano un pazzo stralunato. Anche le protagoniste delle due commedie «femministe» (*Lisistrata* e *Ecclesiastuzze*) nelle scene iniziali si lamentano delle altre donne, che tardano a venire perché non capiscono quanto sia urgente dare corso al piano concordato.

Quando il progetto comico è stato definito e proposto all'attenzione del coro, l'eroe affronta l'agone, ossia lo scontro con il suo antagonista designato: sconfiggendolo, guadagna alla sua causa i coreuti e con il loro aiuto procede all'attuazione del suo piano. La «diversità» dell'eroe cambia così di segno: diventa una conclamata superiorità, cui corrisponde un'affermazione dei valori per i quali egli si batte. Lo sviluppo della commedia costruisce un nuovo mondo, alternativo a quello reale, in cui il protagonista è signore assoluto: qui egli occupa il rango socialmente più elevato, detiene onori e poteri, è arbitro di premiare e punire a proprio piacimento.

Diceopoli negli *Acarnesi* conclude una tregua privata con gli Spartani e può godersi, lui solo, tutti i vantaggi della pace. Attorno a lui prende progressivamente corpo un piccolo universo di benessere e prosperità, di cui l'eroe apre e chiude le porte a suo piacimento. La scena finale lo presenta, ubriaco di vino e di felicità, mentre partecipa a un pantagruelico banchetto e si gode i favori di una procace ballerina. Anche Trigeo, ottenuto lo scopo che si era prefisso, torna sulla terra da trionfatore e, in una città liberata dallo spettro della guerra, diventa la guida di quanti vogliono godersi i piaceri della vita. Negli *Uccelli* il progetto dell'eroe comico è ancora più grandioso: Pisetero non si accontenta di diventare il signore di una nuova città, edificata tra cielo e terra, ma costruisce un vero impero universale, in cui le leggi di natura prevalgono sulle nefaste convenzioni della politica tradizionale.

Se l'eroe tragico ammaestra con l'esempio della sua sconfitta (fonte, come abbiamo visto, di un «apprendimento doloroso»), l'eroe comico ammaestra con il suo trionfo, che è totale e insieme assurdo. Assurda è infatti la logica della commedia: non solo perché le vicende sono del tutto irrealistiche, ma anche perché mirano a costruire sistemi che programmaticamente stravolgono la realtà. La suprema norma comica è quella del *monde renversé*: a questo per lo più si riduce l'ideazione utopica. Il mondo costruito dall'eroe, come alternativa alla città reale (di

cui si avverte dolorosamente l'inadeguatezza), è una città in cui le polarità sono state invertite, e che quindi rimanda – in modo implicito e tuttavia inequivocabile – alla buona vecchia Atene di sempre (*Uccelli* vv. 127-32).

upupa: Dunque, in quale città vi piacerebbe vivere?
pisetero: Dove la seccatura più grossa sia questa:
la mattina un amico ti si avvicina
e ti dice: «Per Zeus Olimpio,
fa' fare il bagno ai ragazzini
e vieni subito a casa mia: offro un pranzo di nozze.»

Questa battuta degli *Uccelli* esprime molto chiaramente la natura dell'utopia comica, controluce della realtà. Nelle *Ecclesiazuse* l'unica possibile salvezza per Atene è individuata nell'inversione dei ruoli tra i sessi: in futuro dovranno essere le donne a governare, riversando nella politica quella sensibilità per la conduzione domestica che le contraddistingue; gli uomini, trasformati in fuchi, dovranno limitarsi a soddisfare le voglie sessuali delle loro compagne. Nella *Lisistrata* lo scambio dei ruoli assume dimensioni ancora più paradossali: quando il Commissario popolare pretende di scacciare le donne (che si sono barricate sull'Acropoli, per costringere gli uomini a venire a patti con loro), l'eroina ne rintuzza gli assalti e, distorcendo beffardamente un famoso verso di Omero, gli spiega che «la guerra è una faccenda da donne» (v. 520).

L'utopia del «mondo a gambe all'aria» corrisponde a una funzione fondamentale della performance comica. La commedia è lo spazio della trasgressione, è il contenitore in cui tutto ciò che è socialmente represso può trovare sfogo. Nella commedia, come nel carnevale, può accadere che i potenti vengano insultati e messi alla berlina, che una casalinga malmenì un alto funzionario di Stato, che un contadino zittisca i politici, imponga loro le sue idee e diventi il padrone della città. Nella commedia trionfa il «bene» – come l'intende l'uomo della strada, di cui il poeta è portavoce – e il «male» viene denunciato e punito. L'aggressività, la violenza verbale, la scurrilità, la corporeità greve delle situazioni, sono tratti che la commedia condivide con la poesia giambica e con i rituali carnevaleschi: grazie a essi, la *trygodia* («canto del vino nuovo») diventa l'espressione rituale di desideri e pulsioni che si scontrano, nella vita di tutti i giorni, con le ferree norme della convivenza civile.

La trasgressività della commedia serve peraltro, in ultima analisi, proprio alla riaffermazione di quella socialità che essa apparentemente contraddice. La conflittualità e la devianza iscritte nel progetto comico sono incanalate dentro l'ambito della performance, che ne diventa il limite: al di fuori di esso, nella realtà della *polis*, l'ordine costituito è salvo. Ma la commedia applica anche una seconda forma di assicurazione sociale, in cui consiste la sua funzione didattica. L'eroe comico, con le armi di una ribellione radicale e perseguendo l'immagine di un mondo capovolto, mira alla riaffermazione dei valori che sono alla base della democrazia ateniese: la solidarietà tra i cittadini, il rispetto della tradizione patria,

il culto del bene comune. Così, quando il Parricida chiede di essere accolto nella città degli uccelli, riceve un inatteso rifiuto (vv. 1351-68):

parricida: È proprio per questo che mi trasferisco qui:
voglio strangolare mio padre e prendermi la sua roba.
pisetero: Ma noi uccelli abbiamo una vecchia legge,
scritta nelle tavole delle cicogne:
«Quando babbo cicogna ha finito di allevare tutti
i cicognini e gli ha insegnato a volare,
i piccoli in cambio hanno l'obbligo di nutrire il padre.»
(...)
Ma voglio darti un buon consiglio,
l'ho imparato anch'io quand'ero ragazzo:
(...)
va' nell'esercito, guadagnati il pane facendo il soldato.
Tuo padre, lascialo campare!

Nella nuova terra, per definizione «diversa», dovrebbero vigere le leggi dello stato di natura; ma Pisetero allontana il Parricida (e poi il Sicofante), perché entrambi rappresentano un inaccettabile attacco all'unità della famiglia e alla pace sociale.

4.3.2. *Menandro e la «commedia nuova»*

Nel corso del IV secolo la commedia attica subisce una trasformazione profonda, che investe la struttura drammatica e l'ideazione delle trame. Il coro (che in Aristofane rappresenta la collettività, con la quale l'eroe deve necessariamente fare i conti) perde importanza, fino ad assolvere una pura funzione di intrattenimento, negli intervalli tra gli atti; l'impianto si semplifica, con una drastica riduzione delle sezioni metateatrali, e anche le puntate polemiche e le allusioni a personaggi e fatti contemporanei si attenuano fin quasi a scomparire. La vicenda assume contorni sempre più realistici: i personaggi sono comuni cittadini, colti nel loro microcosmo e coinvolti in trame complesse ma verisimili. La rivoluzione ellenistica, che segna la fine della cultura della *polis* e l'affermazione di un modello di vita incentrato sul singolo individuo e sulla dimensione privata, fa sì che l'attenzione dei commediografi si sposti dai temi della vita civile ai problemi della famiglia.

Questa rivisitazione così radicale della forma comica (il cui risultato è la cosiddetta «commedia nuova») si produce attraverso un passaggio graduale: gli ultimi drammi di Aristofane e la «commedia di mezzo» testimoniano questa fase di transizione. Inoltre, esistono pur sempre elementi di continuità. La commedia ellenistica conserva alcuni moduli tradizionali, che anche nella nuova dimensione continuano a divertire il pubblico: certi personaggi tipizzati (come il cuoco impiccione, il servo ribaldo, lo straniero dalla pronuncia incomprensibile), gli scambi di insulti, le colluttazioni; pure il paratragedismo è conservato, seppure in misura più limitata.

Il massimo esponente della «commedia nuova» (e l'unico di cui possiamo leggere i testi originali) è Menandro. Figlio di nobili e ricchi genitori, nacque ad Atene nel 342 a.C.; allievo di Teofrasto, fu coetaneo e amico di Epicuro. Esordì in teatro nel 322 a.C. con la commedia *Orghé (L'ira)*, che gli valse il primo successo; nel 316 a.C. fece rappresentare il *D'yskolos (Il misantropo)*, che pure ottenne la vittoria. Fu autore molto prolifico e incontrò sempre il favore del pubblico; la grande fama gli valse l'invito del re d'Egitto Tolemeo I, che lo avrebbe voluto alla sua corte; ma l'amore per Atene lo indusse a rifiutare. Morì nel 291 a.C., facendo il bagno al Pireo. Delle oltre cento opere a lui attribuite (tutte perdute nella tradizione medievale), i papiri ci permettono ora di leggere per intero il *Dýskolos*, e di ricostruire con buona sicurezza altre quattro commedie: *Epitrépointes (L'arbitrato)*, *Samia (La donna di Samo)*, *Aspís (Lo scudo)* e *Perikeiromene (La donna tosata)*; più lacunosi sono il *Misouímenos (L'odiato)* e il *Sykyónios (L'uomo di Sicione)*.

Le trame di questi drammi si possono tutte ricondurre a due schemi fondamentali. Nel primo la situazione iniziale è instabile: uno o più personaggi nutrono desideri, e si propongono di realizzarli con varie iniziative; ma insorgono ostacoli, che determinano una crisi; risolta la crisi, la vicenda arriva alla sua conclusione naturale. Nel secondo schema c'è un equilibrio iniziale, che viene sconvolto da un accidente; una volta rimosso questo elemento di disturbo, si torna alla situazione d'avvio, con soddisfazione di tutti. Alla prima tipologia appartengono, per esempio, il *Dýskolos* e l'*Aspís*; alla seconda gli *Epitrépointes* e la *Perikeiromene*.

In ogni caso, la natura della crisi è eminentemente psicologica e soggettiva; gli ostacoli da superare sono equivoci, fraintendimenti, blocchi mentali, ingiustificate paure. L'impedimento alla felicità non è la sventura, ma l'insincerità, il mancato dialogo, la rigidità: in una parola, il malessere dell'anima. La soluzione, di conseguenza, non è prodotta da eventi miracolosi, ma da una ritrovata fiducia, che ristabilisce l'armonia nel microcosmo familiare. Il dramma di Menandro è sorprendentemente povero di «fatti»; se nella mente dei personaggi si scatenano vere tempeste affettive, sul piano oggettivo intervengono ben poche novità. È il caso degli *Epitrépointes*: qui la felicità di due giovani sposi, Panfile e Carisio, è sconvolta dalla nascita di un figlio, frutto di una relazione prematrimoniale di Panfile. Carisio reagisce in modo violento: abbandona la moglie e cerca di consolarsi con l'etera Abrotono; ma poi si scopre che il padre del bimbo è Carisio stesso (che qualche mese prima delle nozze, durante una festa notturna, ha fatto violenza a Panfile, senza ancora conoscerla) e la pace coniugale si ristabilisce. Ciò che risolve la crisi è la caduta di un pregiudizio: Carisio si rende conto di avere incolpato a torto sua moglie, mentre la responsabilità maggiore di quanto è accaduto tocca proprio a lui.

In congegni così complessi il ruolo della sorte è fondamentale; e ciò corrisponde allo spirito dell'uomo ellenistico, che guarda alla *Tyche* come al motore delle vicende umane. Nella commedia di Menandro, peraltro, la gestione diretta degli eventi compete alla sorte solo nell'antefatto: quando l'azione prende il via, la combinazione fortuita – decisiva per lo sviluppo della trama – si è già verificata, anche se i personaggi non ne sono consapevoli. Nel corso dell'azione drammatica

l'intervento della sorte è più discreto; essa si incarica di impedire che i piani concepiti dai personaggi vadano a effetto, in modo tale che il lieto fine – obbligatorio nel genere comico – non sia esito della progettualità umana, ma si produca attraverso il suo fallimento. Ossia, la sorte non costruisce in positivo ma in negativo, sbarrando la strada alle soluzioni apparentemente più ovvie. Lo si vede con chiarezza nella *Samia*: le nozze di Plangone e Moschione sono nei voti di tutti, già all'inizio; ma Moschione non ha il coraggio di confessare a suo padre Demea che ha avuto un figlio dalla ragazza, e anzi ordisce una congiura del silenzio, confidando che la simulazione possa, meglio della sincerità, assicurargli l'esito sperato. Ha inizio così una girandola di fraintendimenti e malintesi: ciascun personaggio tenta di imporre una sua soluzione, fondata su una porzione di verità, ma ottiene il solo risultato di creare una confusione ancora peggiore. Alla fine il matrimonio si celebra, quando tutto si è chiarito e ognuno ha sgombrato il cuore da risentimenti, riserve mentali, rivalse: ma questo esito si produce nonostante gli sforzi dei protagonisti.

L'Atene di Menandro è una città meno prospera di quella di Aristofane. I suoi abitanti non sono più così certi che la loro patria sia il faro dell'Ellade e la culla della libertà: i fatti hanno dimostrato che Atene è esposta, come tutte le città, ai colpi della fortuna. Il poeta si incarica di rassicurarli. Se è vero che il successo non premia i progetti degli uomini, è vero anche che le loro iniziative (quando sono intelligenti e oneste) definiscono un sistema di valori che la sorte poi si incarica di confermare. Personaggi come Sostrato, Carisio, Polemone, Demea hanno una connotazione chiaramente positiva: la loro voglia di felicità, che li spinge ad affrontare con coraggio le asprezze della vita, procede da un ottimismo di fondo, da un'attitudine filantropica. La sorte, in ultima analisi, li premia, pur irridendoli; agli spettatori viene così fatto intendere che, dopo tutto, vale pur sempre la pena di vivere, e di vivere con intensità e pienezza: la *Tyche* non è un demone né maligno né cieco.

4.4. *Mimo*

Secondo Duride di Samo, storico vissuto tra IV e III secolo a.C., Platone non si sarebbe mai separato dalla raccolta dei mimi di Sofrone, che gli avrebbero ispirato i caratteri per i personaggi dei suoi dialoghi. Anche Aristotele associava dialogo socratico e mimo, in quanto accomunati dalla pura imitazione tramite il linguaggio, senza accompagnamento musicale (*Poetica* 1448b):

Questa forma d'arte fino a oggi è senza nome. E veramente io non saprei con che nome generico chiamare i mimi di Sofrone e di Xenarco e i dialoghi socratici; e non lo saprei neanche se la mimesi (...) fosse fatta in trimetri o in distici elegiaci o in altri versi simili.

Siracusano come Epicarmo e vissuto attorno alla metà del V secolo a.C., Sofrone

elevò al rango di letteratura un genere popolare fatto di brevi scenette recitate senza maschera e senza scenografie. Nell'antichità i mimi di Sofrone, composti in prosa ritmata, erano suddivisi convenzionalmente in maschili e femminili, a seconda del sesso del personaggio che vi compariva. Purtroppo del libro tanto amato da Platone oggi rimane pochissimo. I corti brandelli di testo che ci sono arrivati derivano dalle raccolte compilate dagli eruditi di età ellenistico-romana (come Ateneo, con i suoi *Sofisti a banchetto*, del II secolo d.C.), dai lessici o dagli scolari antichi (brevi annotazioni ai testi) ad Aristofane o agli *Idilli* teocritei (vedi cap. 3, par. 4): in entrambi i casi le citazioni non sono motivate da un interesse contenutistico, ma solo dalla curiosità per alcune peculiarità verbali del dialetto dorico in cui scriveva Sofrone. Come d'abitudine ci restano una manciata di titoli, tra gli altri: *Le incantatrici*, *Le spettatrici dei giochi Istmici*, *La paraninfa*, *Il pescatore di tonni*, *Prometeo*. I primi due denunciano chiaramente l'influenza che Sofrone e il mimo in generale esercitarono su Teocrito (vedi cap. 3, par. 4). L'*Idillio* 2, *L'incantatrice*, o l'*Idillio* 15, *Le Siracusane*, ritratto di due donne alla festa in onore di Adone ad Alessandria d'Egitto, derivano da Sofrone proprio la loro peculiare tematica cittadina e il loro gusto per vivaci scene di vita femminile.

Il genere del mimo ebbe in effetti una certa longevità. In età ellenistica, oltre ai dotti rifacimenti di Teocrito, occorre ricordare anche l'opera di Eronda, attivo a metà del III secolo, probabilmente a Cos, e autore di *Mimiambi*. Si tratta anche in questo caso di letteratura a tutti gli effetti, di una produzione calata nel clima della filologia alessandrina e destinata forse a una fruizione libraria. Eronda contamina il mimo di Sofrone con il metro di Ipponatte (vedi cap. 3, par. 2), il coliambo o giambo zoppo (un trimetro giambico che ha la penultima sillaba lunga anziché breve). I suoi componimenti sono ambientati nella quotidianità umile e consueta richiesta dal genere, ma l'invettiva ipponattea si stempera in un ritratto ironico e arguto dei bassifondi e dei personaggi che li animano, come nel *Mimiambo* 2, che vede in scena un tenentario di bordelli davanti alla giuria di un tribunale. Questa la sua orgogliosa rivendicazione di identità (vv. 75-77): «Sono Battaro, Sisimbra era mio nonno, Sisimbrisco mio padre, tutti proprietari di bordelli.»

Altre fonti, indirette, ci parlano di una sopravvivenza del genere fino in epoca cristiana: Luciano di Samosata (II secolo d.C.) ne parla nell'operetta *Sulla danza* e lo scrittore Coricio di Gaza, addirittura nel VI secolo d.C., si sarebbe trovato a scrivere una *Difesa dei mimi*, per perorare la causa della rispettabilità del genere davanti a un pubblico ormai cristiano.

5. I generi della prosa

Andrea Capra e Aglae Pizzone

5.1. Filosofia

La «nota sulle fonti» di una fortunata *Introduzione alla filosofia antica* (Armstrong, 1957, pp. 278-89) individua ovviamente negli stessi filosofi le fonti più utili per la filosofia. L'autore aggiunge:

Possediamo una o più opere di Platone, di Aristotele, di Epicuro, di un certo numero di medio-platonici, di Proclo, di alcuni neoplatonici tardi e dei Padri cristiani. La quantità di opere che ci sono pervenute di ognuno di questi filosofi varia (...) Anche la lunghezza dei frammenti rimasti degli altri filosofi varia molto: tra questi, i più lunghi e preziosi sono i brani dei poemi filosofici di Parmenide ed Empedocle. Questi sono inseriti nelle opere di una grande varietà di scrittori posteriori, per cui è spesso difficile essere certi che si tratti di una citazione autentica e, se lo è, fino a che punto lo sia. La seconda fonte di informazione sugli antichi filosofi è quello che hanno scritto su di loro altri autori del mondo antico. Platone e Aristotele fanno spesso riferimento ai loro predecessori (...) ma le [loro] descrizioni dei filosofi (...) vengono adattate ai [loro] scopi letterari e filosofici e non intendono avere, e non bisogna loro attribuire, un'attendibilità storica (...) Tuttavia la maggior parte delle nostre informazioni (...) proviene dalla gran massa di letteratura più o meno erudita sui filosofi e sulla filosofia, che ha inizio con i discepoli di Aristotele (...) L'esempio più importante di questo tipo di letteratura (...) è il libro di Diogene Laerzio (III secolo d.C.) intitolato *Vite, opinioni e detti di filosofi famosi*, in dieci volumi, il quale è un incredibile miscuglio di informazioni, alcune di grande valore e altre assolutamente inutili.

Secondo Armstrong, che riflette qui un punto di vista comune, si danno dunque tre casi: *poche fonti molto utili* (gli scritti dei filosofi), *diverse fonti «discrete»* (filosofi che parlano di filosofi), *molte fonti cattive* (scritti vari, infarciti di «informazioni inutili»). Nello sforzo di distinguere il grano dal loglio, si elude però un problema di fondo: in che senso e perché le «fonti» sono «utili»? In realtà Armstrong – come molti storici della filosofia – considera «utile» solo ciò che risponde a criteri moderni, che per filosofia intendono un insieme di dottrine. Nell'antichità, invece, *la filosofia stessa era altra cosa*: un *modo di vita* prima che una forma di pensiero (vedi cap. 11). Ora, una «fonte» serve a fornire «acqua» per placare la sete che – nel caso della storia della filosofia modernamente intesa – è sete di dottrine. Viceversa, molti scritti antichi, e in primo luogo le «fonti molto utili», non sono affatto programmate per trasmettere dottrine, o non solo. Rubiamo una battuta a un'opera cruciale per il significato della filosofia nella Grecia antica, il *Simposio* di Platone (175d):

Magari la sapienza fosse qualcosa che può scorrere! Perché allora passerebbe da chi ne ha di più a chi ne ha di meno, al semplice contatto, come fa l'acqua che attraverso un filo di lana scorre dalla tazza più colma a quella più vuota.

Per Platone le cose non stanno così: la filosofia non è una forma di sapere che passa da una «fonte» a un recipiente. Una vera «critica delle fonti» deve porsi anzitutto *questo* problema.

Perché mai gli scritti filosofici dovrebbero rientrare in una trattazione dedicata alla «civiltà letteraria»? In età moderna, si osservano due tendenze consolidate: la filosofia assume la forma del trattato dottrinale, e d'altra parte il trattato *non* è letteratura e *non* figura nei relativi manuali. Certo non mancano le eccezioni: gli scritti di Campanella, ad esempio, hanno un valore letterario incontestabile. Leopardi parla di sé anche come filosofo (ricorre nei suoi scritti l'espressione «il mio sistema»), eppure la letterarietà non solo delle *Operette morali*, ma perfino dello *Zibaldone* – di fatto un brogliaccio di appunti – è fuori discussione. Da Nietzsche in poi, la tentazione di «evadere» dal trattato si è fatta nei filosofi più frequente, ma si tratta pur sempre di eccezioni. Se ci spostiamo nel mondo greco, al contrario, l'eccezione si fa regola: qualunque manuale di letteratura greca, soprattutto per il periodo arcaico e classico, dedica numerose pagine – magari un po' banali sul piano filosofico – al *pensiero* di quelle stesse figure trattate nei manuali di filosofia: da Talete a Eraclito, da Parmenide a Platone. Perché? Le ragioni sono fondamentalmente due.

Le poche opere superstiti della Grecia antica sono merce rarissima, e dunque non stupisce trovare nei manuali di letteratura anche scritti di economia, medicina e perfino equitazione. Peraltro, i testi conservati sono in genere «saporiti», e dunque vale a maggior ragione la regola del maiale: non si butta via nulla. Fuor di suina metafora, i testi hanno effettivamente quei caratteri formali – lingua «marcata» e distinta dall'uso quotidiano – che valgono a definire un testo *letterario*. C'è sapore anche nei frammenti e nelle frattaglie più minute, che però devono essere «lavorate» – ossia comprese – adeguatamente. Sulla scia non sempre affidabile di Aristotele, noi chiamiamo «filosofi» anche autori pre-platonici, quando la parola «filosofia» o non esisteva o era usata in altri contesti. Questi inconsapevoli filosofi ricorsero in realtà a forme espressive disparate: esametri omerici, elegie, prosa ritmica, aforismi, epistole, dialoghi e perfino «silenzi», perché Socrate – ma forse anche il «padre della filosofia» Talete – non scrisse nulla. Ora, alcuni di questi scritti preludono lontanamente ai trattati di età posteriore, ma non c'è dubbio che spesso il loro fine non era la trasmissione di dottrine, quanto la promozione sociale, la propaganda, la purificazione religiosa, l'esortazione a una vita filosofica... È dunque la loro *funzione*, insieme alla lingua «marcata», che ne determina l'inclusione di diritto nella letteratura, e lo stesso vale per Platone, e ancora oltre. Poiché parliamo di «civiltà letteraria», porremo al centro del discorso proprio *questo* aspetto: le forme espressive dei «filosofi», con particolare riguardo per le funzioni comunicative dei loro scritti e ai generi letterari prescelti. Per ragioni di efficacia espositiva, articoleremo il discorso – con un inevitabile grado di approssimazione – in sei macroscene, collocate in epoche e luoghi diversi.

Il VI secolo a.C. vede nelle città microasiatiche e insulari di lingua ionica (oggi Turchia e isole greche prospicienti) una straordinaria vivacità culturale. Commerci e scambi culturali favoriscono una mentalità laica, che indaga la natura del mondo al di là delle spiegazioni offerte dal mito. Di qui anche un'indagine storico-geografica, che prende il nome di *historie* (da cui la parola «storia», che però è profondamente mutata di significato). Ecco dunque due distinti filoni di scritti «filosofici».

Il primo filone comprende indagini genericamente intitolate «Sulla natura». *Physis*, la parola greca per «natura», indica il dinamismo e la continua trasformazione del mondo naturale, e insieme la sua più profonda essenza. Questi scritti parlano dunque del mutare del mondo e della natura di questo cambiamento, e per tale ragione i loro autori furono poi detti «fisiologi».

I primi esponenti sono tre pensatori di Mileto, fra l'ultimo quarto del VII secolo e il 525 a.C. circa: Talete, Anassimandro e Anassimene, su cui sappiamo poco (vedi cap. 11). Secondo tradizione, Anassimandro scrisse un *Sulla natura*, il primo libro in prosa della letteratura greca. Anassagora nacque a Clazomene fra il 500 e il 496 a.C., ma fu poi ad Atene intorno al 462 a.C. come amico di Pericle. Nel fortunato *Sulla natura* esponeva teorie materialistiche sul cosmo, che gli valsero una condanna per empietà e l'esilio. Leucippo inaugurò l'atomismo, ma sappiamo poco, se non che nacque a Mileto a inizio V secolo e fu poi in Tracia. Qui ebbe per discepolo l'atomista Democrito, gran viaggiatore, nato forse verso il 460 e morto nel 399 a.C. Scrisse una *Piccola cosmologia*, e opere varie che rivelano interessi enciclopedici ed etici.

Con la parziale eccezione di Democrito, di cui possediamo frammenti più ampi, è impossibile farsi un'idea della prosa di questi pensatori: abbiamo solo brevi citazioni – difficilmente isolabili dal contesto – raccolte da scrittori successivi. Quale fosse il pubblico cui queste opere erano destinate, probabilmente attraverso declamazioni cittadine, rimane un enigma. I fisiologi erano però ben integrati nella vita della *polis*, e del resto i loro interessi erano spesso di carattere pratico, politico-militare, per cui si può pensare – come anche per Anassagora, amico dello statista Pericle – che il fine dei loro scritti fosse *pragmatico*, con elementi teorici saldamente subordinati alla risoluzione di problemi pratici. Il tentativo di offrire spiegazioni alternative a quelle del mito nasce forse dalla volontà di contrastare l'influsso dei poeti epici e lirici, molto attivi nelle isole prospicienti e non di rado pronti ad accreditare versioni del mito funzionali a rivendicazioni territoriali. Lo stile di questi iniziatori sarà stato semplice e chiaro, come nei prosatori ionici di cui ora ci occuperemo.

Il secondo filone prende il nome generico di *logografia*, «scrittura di discorsi». Lo storico Tuciddide oppone la propria storiografia scientifica alle tradizioni «dei poeti, che ingigantirono gli eventi, e dei logografi, tesi al diletto degli ascoltatori più che alla verità (...) propensi al mito indegno di fede» (*Storie* I 21). Con la parola «logografi», Tuciddide allude a una serie di opere in dialetto ionico che hanno la caratteristica di appoggiarsi a genealogie a base geografica per ricostruire un passato remoto, quello stesso passato geo-genealogico indagato anche da poeti come Esiodo.

Il primo e più importante logografo è Ecateo di Mileto (ca. 560-490 a.C.), gran viaggiatore – visitò Persia ed Egitto – e acceso sostenitore della rivolta ionica contro i Persiani. Compose quattro libri di *Genealogie*, con cui raggiunge il passato lontano selezionando dal mito ciò che appare più credibile. Nel proemio, il logografo si presenta così: «Ecateo di Mileto così parla: scrivo quanto segue, secondo che a me sembra vero; perché le tradizioni dei Greci sono molte e – mi pare – ridicole». Pochi i frammenti sopravvissuti delle *Genealogie* come pochi quelli della *Periegesi della terra*, una «descrizione» del mondo in due libri intitolati – rispettivamente – *Asia* ed *Europa*. Alla *Periegesi* Ecateo allegò probabilmente una carta geografica, secondo una tradizione risalente ad Anassimandro. In Ecateo si coglie dunque una chiara distinzione fra indagine nel tempo e nello spazio, che invece il mito trattava in modo indistinto. Di conseguenza, Ecateo è il padre di storiografia e geografia. Significativamente, Erodoto (di Alicarnasso, non lontana da Mileto, vedi cap. 2, fig. 2.1) imposta la sua opera come una periegesi per trasformarla poi in narrazione storica (vedi cap. 2, par. 3). Erodoto racconta anche la vita di vari personaggi di area microasiatica. Qui, molto più che nella madrepatria, nacquero i primi racconti biografici, un genere che per varie ragioni (carenza di documentazione, ma anche un rifiuto culturale per i dettagli biografici) resta per noi sommerso nella letteratura greca per molti secoli, fino alle grandiose *Vite parallele* di Plutarco (I-II secolo d.C.), amatissime da Napoleone, in cui le vite di illustri Romani e Greci sono messe a confronto.

Concludiamo ribadendo che la prosa ionica di questo periodo ha come caratteristica fondamentale la chiarezza espositiva e l'orientamento pragmatico, rivolto a un destinatario desideroso di essere intrattenuto e al contempo informato in vista dell'azione politica. Vi è però una clamorosa eccezione: Eraclito di Efeso. Di lui parliamo diffusamente nel capitolo sulla filosofia. Basti qui dire che depositò il suo *Sulla natura*, un insieme di arditi e oscuri aforismi, nel tempio di Artemide, con l'intesa di non divulgarlo prima della sua morte. L'altero Eraclito non è dunque interessato a comunicare con i suoi concittadini, e il suo lascito solitario si rivolge piuttosto alla posterità.

Oltre a biografia e storiografia, la logografia contiene *in nuce* altri due generi letterari: l'antiquaria e la geografia. Antiquari fioriranno in Grecia in tutte le epoche, con veri e propri sottogeneri come l'Attide (da Attica), una letteratura incentrata su storia e tradizioni locali di Atene, al crocevia fra erudizione locale e storia delle tradizioni (primo esponente è Ellanico, nel V secolo, di poco posteriore a Erodoto). Un disegno più ampio avrà, nel II secolo d.C., la *Periegesi della Grecia* di Pausania, ancor oggi venduta sul mercato librario come «la prima guida della Grecia». Di origine ionica, Pausania segue un itinerario nel continente greco, fra notizie antiquarie, storiche e geografiche, citazioni poetiche e descrizioni di monumenti oggi fondamentali per gli archeologi, che grazie a Pausania possono dare ordine e forma ai ritrovamenti delle zone coperte dalla *Periegesi*. Infine, il più grande geografo greco fu Strabone, nato ad Amasea Pontica nel 64 a.C. Come i suoi antichi precursori, egli fu tanto storico (47 libri di *Commentari storici*, perduti) quanto geografo: sono conservati i 17 libri della sua *Geografia*, che coprono l'intero mondo greco e una buona parte di Asia Minore, Europa e Africa settentrionale. Nel proemio, Strabone definisce la sua opera «filosofica», ed è notevole la sua attenzione anche per gli aspetti «politici» della geografia, che ne fanno il precursore dell'odierna geografia umana. Il razionalismo della prosa ionica, infine, rivive nella medicina ipocratea, fiorita nell'isola ionica di Cos.

5.1.2. *La sophia occidentale: misticismo, apologia e dialettica (Magna Grecia, V secolo)*

Nel V secolo, il panorama storico-politico della Magna Grecia appare quanto mai

frastagliato. La vittoria contro i Cartaginesi a Imera nel 480 garantisce alle maggiori città siciliane, rette da tiranni, un periodo di splendore, fastosamente cantato dai poeti al soldo dei tiranni. Intorno agli anni sessanta, tuttavia, un vasto movimento antitirannico rovescia i governi di Siracusa, Reggio e Agrigento. Il poeta-filosofo Empedocle gioca un ruolo decisivo nel riordinare in senso democratico la sua città, di cui lascia un ritratto memorabile: «Gli Agrigentini mangiano e bevono come dovessero morire domani, ma costruiscono quasi la loro vita durasse in eterno» (Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* VIII 63). Luci e ombre, dunque, ma certo una grande vitalità, che apre agli intellettuali uno spazio d'azione inusitato. Significativa, in questo senso, l'esperienza di Pitagora, profugo dalla tirannide della ionica Samo e giunto a Crotone intorno al 530, dove eserciterà un forte influsso anche politico. Sul continente, peraltro, la situazione è più cupa che in Sicilia:

Dovunque le città greche furono impegnate in duri scontri con le popolazioni italiche (...) Nel 473 Taranto e Reggio subirono una grave sconfitta (...) Nelle regioni dell'interno, la popolazione di molte città insorse contro la casta dirigente aristocratica sostenuta dai Pitagorici; dovunque regnavano la guerra civile, le rapine, gli omicidi e i saccheggi (...) In mezzo a tanta desolazione, la piccola città di Elea (poi Velia), sulla costa occidentale della Lucania, appare come un'oasi nel deserto. Entro le sue mura vissero i due più insigni pensatori greci del periodo: Parmenide e Zenone (Bengtson, 1977, pp. 214-15).

I poeti-filosofi (Parmenide, Empedocle e forse lo stesso Pitagora) sono figure semi-leggendarie, le cui opere hanno talora finalità iniziatiche. Paradossalmente, è in questo contesto mistico che nasce la prosa d'occidente, promossa dai seguaci dei poeti-filosofi a difesa dei maestri. Intenti «apologetici» ebbero certo i continuatori di Parmenide, in particolare Zenone di Elea, nato intorno al 495. Nel poema parmenideo trapelano forti tensioni di contenuto e stile: dopo un fulgido proemio a carattere mitologico, Parmenide adotta nella seconda e terza parte del poema un faticoso stile dimostrativo, volto a confutare ogni possibile alternativa di pensiero e quindi le cosmologie di altri pensatori. Un simile stile mal si accorda con l'esametro omerico, sicché la radice della prosa di Zenone può riconoscersi già nel poema del maestro: nella prosa, Zenone trova lo strumento più idoneo alla difesa del monismo parmenideo (dottrina dell'uno). Ciò è confermato dal *Parmenide* di Platone, che ci mostra Parmenide ad Atene insieme a Zenone, dove questi dà lettura del suo libro in difesa del maestro. Una sorta di parafrasi offerta da Socrate dà un'idea della prosa martellante, ai limiti dell'astruso, che doveva caratterizzare l'opera di Zenone (127e):

Se le cose che sono sono molte, esse debbono essere simili tutte e anche tutte dissimili e che questo è impossibile: non si dà infatti che ciò che è dissimile sia simile né ciò che è simile sia dissimile (...) E allora se è impossibile che ciò che è dissimile sia simile e ciò che è simile sia dissimile è per te conseguenza impossibile anche che siano molte le cose che sono. Se fossero molte infatti accadrebbe loro ciò che è impossibile loro accada.

Nell'Atene di Pericle, gli intellettuali di tutta la Grecia trovano una patria d'elezione, come emerge dalle parole del sofista Ippia ai suoi «colleghi» nel *Protagora* di Platone (337c-e):

Io considero tutti voi consanguinei, familiari e concittadini non per legge, ma per natura: per natura infatti il simile è consanguineo al simile, mentre la legge, tiranna del genere umano, a molte cose contro natura ci sforza. Per noi dunque, che conosciamo la natura delle cose, che siamo i più sapienti fra i Greci, e che appunto per questo siamo ora convenuti in questo che è il tempio della sapienza della Grecia, in questa che è la più grande e splendida dimora della Città, ebbene per noi è davvero litigare fra noi come fanno i più volgari fra gli uomini.

Ippia si esprime pomposamente, ma quel che dice è vero. Siamo nel periodo più splendido della storia greca, poi detto «classico», nella città di gran lunga più importante. Gli intellettuali si danno convegno in pubblico o nelle case di privati cittadini: li unisce un legame che trascende il sangue, ma che certo non può spegnere le pulsioni alla competizione e alla rivalità (di qui l'accento al «litigare»). È l'Atene democratica di Pericle, la «scuola dell'Ellade», nelle orgogliose parole dello stesso Pericle secondo lo storico Tucidide: un momento eccezionale, insomma, che da sempre suscita estatici vagheggiamenti. Più concretamente, in questa fase Atene è meta di una grande migrazione intellettuale, come scrive lo storico Domenico Musti (1995, p. 369):

Atene diventa un centro capace di richiamo per gli uomini e le espressioni culturali più diversi, un ambiente *intrinsecamente cosmopolitico*, dove l'intellettuale viaggiatore sa di poter trovare ascolto, e occasioni di incontro e di confronto (...) L'ultima fase periclea e il periodo della guerra archidamica [431-421 a.C., *prima fase della guerra del Peloponneso*] e delle connesse convulsioni che attraversano il mondo greco sono caratterizzati dall'arrivo dei grandi sofisti: Protagora, dalla vitale Abdera in Tracia (...) intorno agli anni '50 da Elea (in Italia) vengono Parmenide e Zenone, i teorici dell'«essere»; qualche decennio più tardi da Lentini (Sicilia) verrà Gorgia, da Ceo (nelle Cicladi) Prodicco, dall'Elide Ippia. È un vitale afflusso, incontro, proliferare di idee intorno al ruolo dell'uomo come misura di tutte le cose (Protagora), ai modi e all'efficacia della persuasione retorica (Gorgia), alle infinite possibilità di distinzione, che il linguaggio consente (Prodicco), alla necessità di scansioni cronologiche di validità generale (Ippia).

Per avere un'idea della straordinaria varietà di interessi dei sofisti, scegliamo l'esempio di Ippia, forse il più versatile. Ippia nacque nel Peloponneso prima del 460 a.C., e morì forse al principio del IV secolo (o forse più tardi). Vantava dimestichezza con tutto lo scibile del suo tempo, e si esibiva in ambascerie, prove di abilità tecnica e conferenze di ogni genere. Insegnò matematica, astronomia, storia, pittura, scrittura, mitologia, grammatica, musicologia e altro ancora; scrisse versi epici, tragedie, ditirambi e varie opere in prosa. Una sua lista dei vincitori di Olimpia fu fondamentale per la cronologia greca; in matematica scoprì la curva quadratrice, e non era privo di teorie sulla materia. La *Raccolta* ospitava le opinioni

di autori del passato, ciò che ne fa il primo dossografo («raccolgitore di opinioni»), nonché – forse – il primo storico della filosofia. Versato in tutte le tecniche (una volta si presentò a una conferenza con indumenti interamente confezionati da lui stesso) era celebre per la prodigiosa memoria, sviluppata secondo una tecnica di sua invenzione.

Quella dei sofisti, dunque, è un'attività irriducibile a una formula, e in effetti in greco la parola *sophistés* era ambigua e generica. Secondo Protagora, tutti i saggi della Grecia, medici, poeti, indovini, musicisti e perfino ginnasti non sono altro che sofisti mascherati (Platone, *Protagora* 316d-e), e d'altra parte anche le forme espressive includono prosa, mitografia, poesia, trattati, e altro ancora. Di certo i sofisti itineranti insegnano a pagamento, e perciò devono esibirsi in pubblico per attirare «studenti» facoltosi, che poi istruiscono invece al riparo da occhi indiscreti: spesso i dialoghi di Platone alludono a queste esibizioni preliminari. Seguivano «ripetizioni» private, certo più tecniche, ma in pubblico i sofisti – condizionati da necessità di auto-promozione sociale – devono adattarsi ai gusti vari del pubblico, cosa che forse influenza i loro orientamenti di pensiero: è celebre l'*incipit* protagoreo «L'uomo è misura di tutte le cose...», forse un manifesto di relativismo, e anche Gorgia declinava ogni responsabilità rispetto all'*uso* che gli allievi avrebbero fatto della sua arte retorica. Ecco allora che anche le forme espressive risultano intercambiabili. Nell'omonimo dialogo platonico, Protagora chiede ai presenti se preferiscano un mito o un discorso razionale: è la prima volta – a quanto sappiamo – che queste due radicali alternative di pensiero (vedi cap. 6, par. 4) vengono offerte *à la carte* come opzioni equivalenti. Su questa linea, chiudiamo ad anello con Ippia. Convinto cultore della modernità, Ippia si esibisce però anche nell'ultraconservatrice Sparta. E – nel racconto caricaturale di Platone – gli tocca adeguarsi (*Ippia Maggiore* 285b-286a):

SOCRATE: Ma insomma, per gli dei, Ippia! Per cosa ti lodano gli Spartani? (...) Senza dubbio per le scienze che sai così bene, astronomia e meteorologia!

IPPIA: Macché, non ne vogliono sapere...

SOCRATE: Allora gli piace sentirti disquisire di geometria!

IPPIA: Ma no, anzi: molti di loro – diciamolo – non sanno neanche far di conto (...)

SOCRATE: Ma allora certo vanno pazzi per il tuo pezzo forte, le tue raffinate analisi sulla valenza di lettere, sillabe, ritmi e armonie, no?

IPPIA: Ma quali armonie, ma quali lettere! Figurati...

SOCRATE: Ma allora cosa!? Perché ti lodano e ti ascoltano con tanto piacere? Dimmelo tu, non so più cosa pensare...

IPPIA: Socrate, il loro massimo piacere consiste nel sentirmi parlare delle genealogie degli eroi e degli uomini, e delle fondazioni, sì, di come anticamente si fondavano le città. Insomma: a loro piacciono tutte le anticaglie del tempo che fu, e così, per compiacerli, mi tocca studiare e approfondire tutta questa roba (...)

SOCRATE: Ora capisco: sei come le vecchiette per i bimbi che han voglia di una favola, eh?

5.1.4. Il dialogo socratico (Atene, IV secolo)

Archiviata la dura esperienza oligarchica dei Trenta Tiranni, il IV secolo ateniese

si apre con lo psicodramma della condanna a morte di Socrate, in un clima avvelenato da rivendicazioni e vendette. Questo peccato originale della restaurata democrazia, insieme a una crescente consapevolezza della perdita centralità nello scacchiere politico della Grecia, spiegano l'atteggiamento spesso «retrospettivo» degli Ateniesi di quest'epoca. In pochi anni è cambiato tutto: Atene ha perso la guerra con Sparta e si è avviata – pur tra fiammate di orgoglio, momenti di gloria e una perdurante aura di prestigio culturale – lungo una china che ne farà progressivamente una città marginale. La gente portava impresse nelle viscere le memorie tumultuose della sconfitta e della ferocia dei tiranni filospartani, e ognuno sentiva il bisogno di esprimere le sue idee riguardo alle responsabilità del disastro. Ecco dunque la volontà di reinterpretare il passato prossimo della città, un atteggiamento che si manifesta in varie forme: dai processi retrospettivi alla rievocazione nostalgica dei grandi tragediografi del V secolo, ora amorevolmente rimessi in scena, come nell'illusione di una grandezza perduta. A questo ripensamento partecipano anche i seguaci di Socrate, decisi – ognuno a modo suo – a difendere la memoria del maestro. Si affaccia dunque un nuovo genere letterario, il dialogo socratico, che riproduce mimeticamente gli avvenimenti e i dibattiti del V secolo, di cui Socrate era stato indiscusso protagonista.

Con ogni probabilità, nessuno dei «filosofi» anteriori a Platone aveva scritto dialoghi. Partiamo dunque da Platone stesso per capire la straordinaria novità. Il *Teeteto* comincia con una conversazione fra il socratico Euclide e Terpsione (di cui non sappiamo quasi nulla) nella quale viene rievocato un incontro fra Socrate e il giovinetto Teeteto (142c-143a):

EUCLIDE: Poco prima di morire, Socrate si incontrò con lui – Teeteto era ancora un ragazzo all'epoca – e, parlando con lui, rimase molto colpito dalla sua indole. Quando giunsi ad Atene, egli mi raccontò ciò di cui avevano parlato – argomenti notevoli – e mi disse che, fosse arrivato all'età matura, Teeteto sarebbe certo diventato famoso.

TERPSIONE: A quanto pare azzeccò davvero la previsione! Ma che discussione era? Saresti in grado di raccontarla?

EUCLIDE: Oh no, per Zeus, non riuscirei certo a raccontartela a memoria: ma quel giorno, appena tornato a casa, buttai giù degli appunti e poi, nei momenti di tranquillità, man mano che i discorsi mi riaffioravano alla mente, ne facevo una prima stesura; tutte le volte che ritornavo ad Atene, chiedevo a Socrate ciò che non ero riuscito a ricordare, e, una volta a casa, lo correggevo. In questo modo ho trascritto quasi tutto il dialogo.

La scenetta rivela l'impatto straordinario di Socrate, che spinse i suoi discepoli a metter mano alla penna per rammentarne le conversazioni. Del resto, anche altre fonti sono concordi nell'indicare in Socrate la vera origine del dialogo letterario, pur se a volte menzionano qualche precedente (il mimografo Sofrone, cui aggiungeremmo i frammentari *Soggiorni* di Ione di Chio, che in una prosa di incantevole freschezza descrivono gli incontri dell'autore con grandi personalità come Sofocle o Eschilo). In effetti, Platone non fu solo: altri socratici scrissero dialoghi, anche se a noi sono giunte per intero solo opere di Platone e Senofonte. Comunque, dal poco che abbiamo, emerge un Socrate dai mille volti: sapiente

sussiegoso e fine umorista; moralista severo e convinto edonista. I socratici non si dedicano propriamente alla biografia (intesa come «racconto della vita dalla nascita alla morte»), ma sviluppano piuttosto alcune *potenzialità* della sua persona.

Socrate è dunque il motivo chiave, e non a torto: la sua filosofia aporetica e ironica certo non poteva essere trasposta in un trattato: il dialogo era forse la sola forma atta a cogliere il carisma socratico. Del resto, la disposizione al dialogo di Socrate non era casuale, o comunque non esclusiva di lui. Quella di Atene era una società di dialoghi e dibattiti, segnata dalla libertà di parola e da una configurazione dialettica del pensiero (si pensi a opere come le *Antilogie* di Protagora, o ancora agli anonimi *Discorsi duplici*, che già dal titolo rivelano la volontà di esaminare dialetticamente la realtà). Soprattutto, c'era la grande poesia drammatica cui *tutta* la popolazione prendeva parte. Leggiamo in proposito un passo delle *Leggi* platoniche (811c-d; 817b-c):

E infatti, mi pare, i nostri discorsi non mancano di un'ispirazione divina, simili in tutto a un'opera di poesia... E infatti mi parvero di gran lunga i più adatti e i più convenienti da far ascoltare ai giovani (...) [*si rivolge ora a degli ipotetici tragediografi*] «Ospiti illustrissimi, noi stessi siamo poeti di una tragedia e, per quanto si possa, della migliore, della più bella; tutta la nostra costituzione è organizzata a imitazione della vita più nobile ed elevata, e diciamo che questa è in realtà la tragedia più vicina alla natura della verità. Poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell'arte e nella rappresentazione del dramma più bello...»

Dunque il dialogo platonico è in concorrenza con la poesia. Del resto, il teatro era il tramite privilegiato per la trasmissione di messaggi etici; come tale, fu per i socratici e per Platone – a quanto pare tragediografo in gioventù – oggetto di critiche ma anche di emulazione. Molto interessanti, in tale prospettiva, sono anche il finale del *Simposio* di Platone, dove Socrate afferma la necessità per il vero drammaturgo di comporre sia tragedie sia commedie, e l'inizio dell'omonima opera di Senofonte, dettata dall'opportunità di ricordare «sia i discorsi seri sia quelli spiritosi» dei grandi uomini. Il dialogo somiglia dunque al suo ispiratore, quel Socrate brutto e ridicolo che però cela in sé sublimi profondità, come una rozza matrioska che nasconda al suo interno un piccolo grande tesoro (vedi *Simposio* 215a-b). Anche dal punto di vista del *tempo*, il dialogo è sintesi di tragedia e commedia: con metafora grammaticale, diciamo che la prima è ambientata al *passato remoto*, la seconda al *presente*, mentre il dialogo socratico si svolge in un *passato prossimo* le cui conseguenze sono ancora ben visibili nel presente. Se Senofonte si cimenta con diversi generi letterari, Platone li mescola nella medesima opera, attingendo anche a epica, lirica e altro ancora. Il carattere «poetico» di Platone è comprensibile se si ammette – come suggeriscono gli aneddoti di «conversioni» alla filosofia scatenate dai dialoghi – che scopo di questa letteratura non è trasmettere dottrine quanto la riabilitazione di Socrate e l'esortazione alla filosofia: dunque una funzione – con un occhio al passato e l'altro al futuro – *apologetica* e *protreptica*.

Di Platone (per la cui biografia vedi cap. 11, par. 8) sono conservate tutte le opere: l'*Apologia di Socrate*, 34 dialoghi tramandati come autentici (ma alcuni dubbi), e 13 lettere, per lo più spurie. La quasi totalità dei dialoghi inscena conversazioni ambientate durante la vita di Socrate. Platone però non offre un quadro storico coerente, il che solleva problemi di cronologia. Malgrado difficoltà forse insormontabili, i filologi hanno tentato l'impossibile per stabilire una sequenza dei dialoghi credibile, anche con metodi statistici legati al ricorrere di certe formule, ora con l'ausilio di supporti informatici. Secondo una diffusa seppur dubbia ricostruzione, i dialoghi si distinguono in tre periodi. Fra le opere assegnate alla giovinezza, ricordiamo *Apologia di Socrate*, *Critone*, *Ione*, *Ippia Maggiore e Minore*, *Gorgia*, *Protagora*, *Menone*. Le opere «mature» sono *Cratilo*, *Fedone*, *Simposio*, *Repubblica*, *Fedro*. Fra le opere «senili» *Teeteto*, *Parmenide*, *Sofista*, *Timeo*, e *Leggi*. Dopo Ione di Chio, Senofonte (per cui vedi cap. 2, par. 3) è il primo grande poligrafo della letteratura greca. Oltre a opere socratiche (*Apologia*, *Simposio*, *Detti memorabili di Socrate*, *Amministrazione della casa*) scrisse opere dedicate a caccia, equitazione, tecnica militare, economia, e alle proprie imprese di stratego. Il dialogo sarà poi praticato, come diremo, anche da Aristotele, ed ebbe una notevole tradizione. Nel II secolo d.C. renderà celebre il sofista Luciano di Samosata, che paradossalmente se ne serve proprio per screditare i filosofi. A quest'epoca, si è ormai consumata una netta frattura: da una parte il Platone dei filosofi, eroe fondatore di una tradizione speculativa; dall'altra il Platone dei letterati, che trovano nei dialoghi un repertorio di eleganze da saccheggiare. Fra I e II secolo d.C., il grande Plutarco è l'ultimo scrittore capace di unire la filosofia all'uso del dialogo come forma espressiva.

5.1.5. Aristotele fra esoterismo ed essoterismo (Atene, tardo IV secolo)

Nella seconda metà del IV secolo, le strade di Atene risuonano degli infuocati discorsi antimacedoni di Demostene, che a nulla serviranno: Filippo II, padre di Alessandro Magno, estende progressivamente la sua sfera di influenza, finché la vittoria di Cheronea (338 a.C.), con la resa della coalizione antimacedone, non segnerà nel lungo periodo la fine dell'età della *polis*. Dopo la sconfitta, ad Atene prevale il buon senso di Licurgo, che fra il 338 e il 326 a.C. la amministra scrupolosamente e promuove il culto per il grande passato della città, punteggiata di statue raffiguranti i grandi del V secolo. Lontano da faccenduole di storia locale, Alessandro nel frattempo conquista il mondo, ma la notizia della sua morte nel 323 a.C. riaccende le speranze di libertà delle *poleis*. Anche ad Atene, fino alla nuova sconfitta di Amorgos (322 a.C.), prevale il partito antimacedone, e ancora una volta, rappresaglie e condanne accompagnano il mutare del regime politico: accusato di empietà, il macedone Aristotele fugge in Eubea, ma vi muore in quello stesso 322.

Figlio del medico personale di Filippo II, Aristotele, nato a Stagira di Macedonia nel 384 a.C., era giunto ad Atene come allievo dell'Accademia platonica. In un clima di montante ostilità antimacedone, alla morte del maestro (347 a.C.) Aristotele ripara prima ad Asso di Asia Minore, retta dal tiranno-filosofo Ermia, e poi – dopo la morte di quest'ultimo – nell'isola di Lesbo. Nel 343 a.C. è alla corte di Filippo, come precettore di Alessandro. Poco dopo l'ascesa al trono del suo alunno, nel 335 a.C. Aristotele rientra ad Atene e vi fonda – in competizione con l'Accademia – il Liceo, la sua personale scuola, detta anche «peripato» (letteralmente «giro a piedi») per i lunghi portici coperti che ospitavano le passeggiate filosofiche del maestro e dei discepoli. Sono questi anni di intenso magistero. Il Liceo promuove una duplice forma di insegnamento: le lezioni antimeridiane, più tecniche, sono rivolte agli stessi peripatetici; quelle pomeridiane, al contrario, coinvolgono il «pubblico colto». Aristotele intrattiene perciò un

rapporto ambivalente con la città: egli è in certo modo l'inventore della «divulgazione scientifica», ma per altro verso – come protetto di Alessandro – è in Atene una sorta di corpo estraneo, un'impressione accresciuta dalla sua appartata vita fatta di intensi studi al riparo dai tumulti politici. Questo duplice registro si riflette anche nei suoi scritti, distinti in *essoterici* o *pubblicati*, ossia rivolti al pubblico *esterno*, ed *esoterici* o *acroamatici*, concepiti in vista delle lezioni orali (*akroámata*) all'interno del Liceo. I primi hanno talora un carattere protettivo o anche polemico (Aristotele prima difese a spada tratta quindi attaccò duramente Platone); peraltro, anche in questi scritti divulgativi Aristotele rivela quella che è la sua vera cifra, ossia un atteggiamento enciclopedico che mira all'accrescimento paziente della conoscenza lungo i saldi binari delle sue categorie filosofico-interpretative. Di questi scritti rimane poco, mentre paradossalmente ci sono giunti proprio gli scritti acroamatici, che – a lungo sepolti fra i topi di una cantina – sarebbero riapparsi come per magia nel I secolo a.C. Di certo furono curati dal peripatetico Andronico di Rodi. Questi scritti, che hanno nutrito l'intera filosofia occidentale, hanno funzione informativa, anzi a volte rivelano chiaramente la loro natura di appunti per le lezioni. Non possiamo dunque parlare propriamente di «letteratura».

Aristotele comincia a pubblicare i suoi scritti *essoterici* fin dagli anni del discepolato in Accademia, come mostrano già alcuni titoli (*Simpósio*, *Sofista* e altri), palesemente ricalcati sui dialoghi platonici. I più antichi furono comunque il *Grillo* o *Della retorica*, un elogio funebre di stampo filosofico, e il famoso *Protrettico*, un'esortazione alla filosofia indirizzata al principe di Cipro. A questa prima fase «platonica» seguirono le opere che attaccavano la platonica teoria delle idee (*Sulle idee* e il dialogo *Sulla filosofia*) nonché una serie di opere storico-politiche, fra cui la *Costituzione degli Ateniesi*, unica opera essoterica conservata (grazie al ritrovamento di un papiro). Aristotele dedica poi una serie di monografie a singoli filosofi (per esempio *Su Democrito*) e alla poesia (il dialogo *Sui poeti* e una serie di scritti sulla natura e la cronologia della tragedia). Quanto agli scritti acroamatici, il loro ordinamento si deve alle cure di Andronico, che li raggruppò secondo l'ormai diffusa tripartizione della filosofia in scritti di logica (detti complessivamente *Organon*, ossia «strumento logico della conoscenza», fisica (la *Fisica*, ma anche un'ampia messe di trattati sugli animali, sul cielo, la meteorologia, l'anima...) ed etica (in senso ampio: non solo l'*Etica Nicomachea* e l'*Etica Eudemia*, ma anche le famose opere di *Politica*, *Retorica*, e *Poetica*). A un quarto gruppo di scritti, dedicati all'Essere, non diede titolo, ma per la loro collocazione dopo gli scritti fisici essi sono detti «metafisici», parola che in origine significava semplicemente «scritti che vengono dopo quelli di fisica»: di qui la *Metafisica* di Aristotele.

5.1.6. Filosofia ellenistico-imperiale (Atene ed ecumene romana, dal 322 a.C.)

In un mondo greco dilatato dalle conquiste di Alessandro, possiamo metaforicamente figurarci la scena filosofica greca come un parlamento cosmopolita, a maggioranza e coalizioni variabili. Questo parlamento filosofico è dominato – non senza fenomeni di trasformismo – da quattro grandi «partiti»: l'Accademia platonica, il Peripato aristotelico, il Portico degli stoici (nato da una costola dell'Accademia) e un partito del tutto nuovo, il Giardino di Epicuro. Ogni scuola prende il nome dal luogo in Atene dove si tenevano le riunioni dei «partiti»,

la cui attività – di nuovo – non consiste solo nell'elaborazione di una linea di pensiero, ma anche nella pubblicistica volta a screditare i rivali e guadagnare iscritti alla propria causa: malgrado il dominio di una trattatistica ben poco «poetica», si apre qui uno spazio per generi più propriamente letterari – si tratti di persuadere e affascinare il pubblico, difendere gli amici, o ancora ridicolizzare in forme di commedia gli avversari. Come negli Stati Uniti, dunque, l'«attività parlamentare» si svolge in una città tutto sommato secondaria; certo, talvolta un partito riesce a esercitare un potere effettivo (celebre il caso dell'imperatore filosofo Marco Aurelio, stoico convinto), ma in genere i veri detentori del potere – pur formatisi spesso alle scuole di partito, come Alessandro – seguono linee di condotta personalistiche, e si fanno vedere in città raramente. Di qui un senso di frustrazione e vanità che alimenta un'intensa fronda «extra-parlamentare» fatta di comportamenti scandalosi. Ecco allora gli scettici, che praticano il dubbio sistematico e rifiutano di iscriversi a qualunque partito (salvo conquistare temporaneamente l'Accademia, con il Carneade di manzoniana memoria); o, ancora, la «vita da cani» dei «cinici» (*kyn-* = cane), che nel disprezzo di qualunque convenzione «politica» defecano e si accoppiano in pubblico, alimentando la diatriba, nuovo genere letterario che ne difende lo stile di vita in forma di conversazione-predica popolare.

Il vivace spettacolo che abbiamo descritto – fra repliche e innovazioni – va in scena per oltre 200 anni, ma il teatrino politico viene smontato nel I secolo a.C., per una serie di ragioni che si possono riassumere simbolicamente nella distruzione di Atene da parte di Silla (87 a.C.). I profughi dei partiti aprono ora nuove sezioni in tutto il mondo greco-romano, ma nulla sarà più come prima: il parlamento non si riunirà mai più, e si assiste invece a una sorta di burocratizzazione della filosofia, che vede spesso la trasformazione dei «partiti» in consorterie locali, private o di regime. La dispersione e la burocratizzazione dei filosofi, di fatto, certifica la fine di quel rapporto di viva continuità con le antiche scuole che ancora caratterizzava il periodo ellenistico: dispersi in ogni angolo dell'impero, ora i filosofi hanno un solo punto fermo cui appoggiarsi, gli scritti dei maestri.

L'attività filosofica, perciò, diviene in larga misura una gigantesca e ossessiva opera di commento alle reliquie dei filosofi «classici», spesso snaturati e ridotti a fonti mistico-sapienziali da reinventare allegoricamente in forma di sistema chiuso. Da questo punto di vista l'ultima stagione della filosofia greca pagana può essere caratterizzata come l'età dei commenti, spesso gestita da personaggi che di greco hanno ben poco. In questo quadro di scuolette trincerate in un gergo autoreferenziale, lo spazio per l'attività letteraria è ridotto al minimo, con l'eccezione di qualche misticcheggiante sfogo poetico. Nuova linfa verrà piuttosto dal «bipolarismo» secco che spesso caratterizza lo scontro fra pagani e cristiani, e dallo sforzo di questi ultimi di assimilare le conquiste del pensiero ellenico. Da queste tensioni, la filosofia greca rinascerà in forme nuove a Bisanzio.

Infine, un cenno alle manifestazioni *letterarie* della filosofia ellenistico-imperiale. Teofrasto (ca. 371 ca.-288 a.C.), allievo di Aristotele, mostra una fresca inventiva nei *Caratteri*, trenta bozzetti di tipi umani (lo sfacciato, lo spilorcio e così via) che forse influenzarono i tipi della commedia nuova.

Nato verso la fine del IV secolo, il peripatetico Dicaarco scrive una *Vita dell'Ellade*, sorta di «biografia» della Grecia, quasi fosse un individuo. Oltre al ponderoso trattato *Sulla natura*, per specialisti, Epicuro (341-270 a.C.) scrive lettere a carattere suasorio-divulgativo, che rinnovano il genere del protrettico e dell'epistolografia. Suo contemporaneo fu il cinico Menippo di Gadara, autore di diatribe «semiserie» e «prosimetre» (misto di prosa e versi). Cleante (ca. 331-232 a.C.), secondo scolarca del Portico, ha lasciato uno splendido *Inno a Zeus*. Timone di Fliunte (ca. 320-230 a.C.), in difesa dello scettico Pirrone (che non scrisse nulla), compone dialoghi filosofici in prosa e poesia, senza trascurare la parodia con gli *Scherni*: dopo un primo libro di carattere narrativo, nel secondo e nel terzo Timone si figura agli inferi in dialogo con il poeta Senofane (i due scherniscono vari personaggi della storia filosofica). In età imperiale la «filosofia greca» si manifesta letterariamente in forme mistiche: letteratura «ermetica» (da Ermete Trismegisto o «tre volte grandissimo», una divinità ibrida fra Hermes e l'egiziano Thot), gli inni neo-platonici di Proclo e infine gli *Inni* e le *Argonautiche* «orfici» (vedi cap. 3, par. 1). Ma il baricentro letterario della filosofia greca era ormai da tempo a Roma, con Cicerone, Seneca e Agostino, con Marco Aurelio ed Epitteto (in greco) e – prima di tutti – con il meraviglioso poema *Sulla natura* dell'epicureo Lucrezio.

5.2. Retorica

5.2.1. Origini e sviluppi di una *technè*

Grande, potente è la parola che con un corpo piccolissimo compie opere sublimi; può infatti scacciare la paura ed eliminare il dolore e portare gioia e provocare compassione.

Queste parole, tratte da un *Encomio di Elena* (8) siglano, per così dire, la consacrazione dell'arte (*technica*) retorica in Grecia. Come usuale per tutte le *tecniche* (vedi cap. 8, par. 4), anche per la retorica gli antichi conoscevano inventori e primi scopritori. Nelle fonti greche e latine (ma probabilmente queste ultime, Cicerone e Quintiliano, dipendono dall'Aristotele perduto), i nomi che ricorrono più frequentemente sono quelli di Empedocle (Aristotele, *Confutazioni sofistiche* 183b36 sgg.), Corace e Tisia (entrambi siracusani). Quest'ultimo fu molto probabilmente il primo autore di un vero e proprio trattato di tecnica retorica. Siamo dunque in ambito magnogreco e il clima è quello teso e convulso del passaggio (tanto nell'AgriENTO di Empedocle quanto a Siracusa) dalla tirannide alla democrazia. Da una parte, le pratiche assembleari favoriscono l'esercizio e l'addestramento alla parola; dall'altra, lo sviluppo delle strutture giudiziarie (secondo il diritto greco l'imputato doveva perorare da sé la propria causa) andava di pari passo con quello di un mestiere (il *logografo*) volto a fornire ai clienti efficaci strumenti di difesa. La *technè* retorica si trova così accomunata ancora una volta alle sue sorelle: è il fertile terreno della democrazia a favorirne lo sviluppo.

Certo prima del V secolo la pratica oratoria non era affatto sconosciuta, ma non si trattava di una *technè* fatta di precetti o di norme codificate, come ricorda Aristotele all'inizio della sua *Retorica* (il primo «manuale» di questo genere che ci sia pervenuto):

La retorica è analoga alla dialettica (...) tutti partecipano in un certo senso di entrambe, perché tutti,

entro un certo limite, si impegnano a esaminare e sostenere un qualche argomento, o a difendersi e ad accusare. Gli uomini, per la maggior parte, fanno tutto ciò o senza alcun metodo, o con una familiarità che sorge da una disposizione acquisita (1354a1-5).

Più precisamente, l'abilità nella parola era considerata uno dei tasselli della *paideia* aristocratica. Il manifesto della valentia oratoria, unita alla forza guerresca, si trovava nel canto IX dell'*Iliade*, dove il vecchio Fenice veniva inviato in ambasceria presso Achille, per convincerlo a tornare in battaglia. Nella sua esortazione, l'anziano guerriero rievoca l'educazione «oratoria» impartita al giovane Achille per ordine di Peleo (vv. 438-43):

Peleo, il vecchio guidatore di carri, con te mi mandò
il giorno in cui da Ftia ti inviò ad Agamennone,
fanciullo, non conoscevi ancora la cruda guerra
né le assemblee, in cui gli uomini diventano illustri.
Perciò mi fece venire, perché ti insegnassi tutto questo,
perché tu dicessi parole e compissi azioni.

Il foro e la guerra: ecco i due campi d'azione dei principi achei. Naturalmente, l'episodio dell'ambasceria, con il discorso di Fenice, era ben presto diventato la sintesi teorica delle virtù del re-guerriero omerico, fino a trasformarsi nel simbolo stesso dei valori etici di età arcaica, che trovavano il loro campo d'azione nell'*eteria* (vedi cap. 10, par. 2). La capacità di parlare fa parte del patrimonio di valori etici ed estetici che definiscono il *kalós kai agathós* (letteralmente «bello e buono») e che si trasmette, di generazione in generazione, da padre in figlio: la capacità di combattere, l'abilità nel suonare la lira e nel canto (l'ambasceria sorprende Achille nell'atto di cantare «le glorie degli eroi»), il rispetto delle norme dell'ospitalità ecc. La vera natura del rapporto che lega Fenice ad Achille si comprende una cinquantina di versi dopo, quando ancora l'eroe si rivolge accoratamente al suo giovane pupillo. Il rapporto che lega i due è in tutto e per tutto quello di padre e figlio, non certo quello di maestro e discepolo (IX, vv. 485-95):

E io ti ho reso tale, Achille, simile agli dei,
amandoti di cuore: e tu non volevi con altri
né andare ai banchetti, né mangiare nel palazzo,
prima che io ti facessi sedere sulle mie ginocchia
e ti nutrissi di carne, tagliandola e versandoti vino.
E spesso mi bagnasti la tunica sul petto,
sputando vino nell'infanzia difficile
(...)
Di te Achille simile agli dei, un figlio
facevo, perché distogliessi da me l'onta della sventura.

Niente di più lontano dall'ambito della *techné*. Certo, in età ellenistico-romana,

l'episodio di Fenice sarà sfruttato per dimostrare l'esistenza di una tecnica retorica insegnabile (l'arte oratoria non era forse stata trasmessa ad Achille?), prima della faticosa «invenzione» di Tisia. In Cicerone e Quintiliano, Fenice diventerà addirittura l'esempio del buon maestro di retorica, modello di eloquenza e moralità. In realtà, però, il sapere comunicato da Fenice era inserito nella cornice ben definita della trasmissione orale e dell'iniziazione generazionale, nell'alveo delle pratiche dell'aristocrazia guerriera. La vera rivoluzione portata da Tisia (o meglio innescata al suo tempo) è proprio la trasformazione di questo sapere elitario in una serie di regole e norme accessibili a tutti (a chiunque si procurasse il manuale in questione), insegnabili e applicabili secondo un metodo, non diversamente dalla medicina, o dall'arte ceramica, o dall'architettura. È la professionalizzazione della parola, funzionale ai nuovi sviluppi della *polis*.

5.2.2. La prosa d'arte di Gorgia

I primi manuali di retorica, di cui purtroppo non ci è giunta alcuna traccia, erano probabilmente organizzati come repertori di pezzi d'apparato, esemplari nella loro struttura e nel loro tessuto verbale: da questi il lettore doveva desumere le norme che lo guidassero nella composizione dei propri discorsi. L'*Encomio di Elena* di Gorgia (che era stato discepolo di Tisia), menzionato poco sopra, doveva essere uno di questi modelli, che, tecnicamente, prendevano il nome di *epideixeis*.

Secondo la tradizione, Gorgia arriva ad Atene insieme a Tisia nel 427 a.C. come ambasciatore siracusano. Dei suoi discorsi, oltre all'*Encomio di Elena* (il cui intento è quello di scagionare l'argiva da qualunque responsabilità nella guerra di Troia) e alla *Difesa di Palamede*, forse quel che resta del suo manuale, si ricordano un *Epitafio*, un *Olimpico*, un *Encomio degli Elei*.

Non bisogna poi dimenticare, come già abbiamo detto, che Gorgia era anche un sofista e «vendeva» quindi la propria conoscenza: *tours de force* come l'*Encomio di Elena* o la *Difesa di Palamede* (fossero o meno inseriti nella sua *technè*) rappresentavano quindi una sorta di «campionario» messo a disposizione del cliente per dimostrare la propria abilità professionale. Ma soprattutto Gorgia, già per gli antichi, fu il primo a dotare la prosa di «strumenti» codificati che la portassero al di là della semplice resa scritta del parlato, per diventare infine un prodotto di elaborazione artistica. Ecco come due scrittori di età tardoellenistica (I secolo a.C.) ricordano la sconvolgente innovazione portata ad Atene dall'ambasciatore di Lentini:

Questi, dunque, arrivato ad Atene e presentatosi al popolo illustrò agli Ateniesi la questione dell'alleanza e colpì gli Ateniesi che erano ben nati e amanti della parola con l'esotismo della sua dizione. Per primo infatti impiegò le figure di discorso più accurate e notevoli per abilità tecnica, antitesi e isocolie [*ugual lunghezza nelle parti della frase*] e parisosi [*parallelismo sintattico*] e omoteleuti e altre di tal genere, che allora per la novità erano degne di essere accolte, mentre ora

sembrano superflue e spesso appaiono ridicole e abusate (Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* XII 53,3-5).

Gorgia trasferì l'espressione poetica ai discorsi politici, non ritenendo opportuno che il retore fosse simile ai semplici cittadini (Dionigi di Alicarnasso, *Sull'imitazione* 34).

Gorgia appare così come l'inventore della prosa d'arte, che, alle sue origini, trae dalla poesia i mezzi per nobilitarsi, secondo una tecnica ben presto condannata da Aristotele (*Retorica* 1404a24-27):

Dal momento che i poeti, pur raccontando cose prive di senso, sembravano acquisire reputazione grazie allo stile, nacque per primo uno stile poetico, come ad esempio quello di Gorgia, e ancor oggi, la maggior parte delle persone colte ritiene che siano gli oratori di questo genere a parlare meglio, mentre non è così, e lo stile della prosa non è quello della poesia.

La particolare impostazione della prosa gorgiana era probabilmente dettata dalla volontà di acquisire autorevolezza rifacendosi alla tradizione sapienziale della poesia (e lo stile ne è il segno formale): un «travestimento sacerdotale» (Lanza, 1979, p. 35) che ricorda gli atteggiamenti dei contemporanei filosofi magnogreci, Empedocle e Pitagora (vedi cap. 11, par. 3). L'arte di Gorgia è già *technè*, ma per acquisire una sua autonomia ha ancora bisogno della sacralità di un linguaggio superiore alla lingua parlata.

Discepolo di Gorgia fu Alcidamante, la cui attività si colloca ad Atene in pieno IV secolo a.C., di cui ci è arrivato un interessante *pamphlet*, *Sui sofisti*, in cui il retore offre il suo punto di vista nel dibattito oralità vs. scrittura. La discussione sul tema era molto accesa a quel tempo: riguardava ovviamente l'impostazione pedagogica delle varie scuole, ma, come mostra il caso di Platone, aveva anche ricadute filosofiche più importanti. Alcidamante si mostra duramente critico (e il bersaglio è Isocrate: vedi cap. 5, par. 2) contro l'esasperato uso della scrittura nella preparazione oratoria. La sua difesa dell'oralità si articola in diversi punti:

1. Maggiore «facilità» della scrittura: solo i più abili possono darsi a un'improvvisazione ben riuscita.
2. Un buon parlatore sarà sicuramente un ottimo scrittore, mentre non è vero il contrario.
3. La parola parlata si adatta a tutte le circostanze, mentre la parola scritta è utile in poche occasioni.
4. Il testo scritto è fermo del tempo, non segue il mutare degli eventi e quindi il suo impiego, anche parziale, in occasioni pubbliche, può apparire fuori luogo.

5.2.3. La suddivisione in generi

Come si nota dalla testimonianza di Dionigi di Alicarnasso, lo stile poetico gorgiano viene attribuito ai discorsi *politici*: il retore di Lentini non era infatti semplicemente un sofista o solo un maestro ben pagato (pare esigesse cento mine dai suoi allievi), ma partecipava dinamicamente alla vita pubblica della sua città e, incidentalmente, a quella ateniese. La sua attività si applicava quindi a un settore ben preciso, al campo cioè dell'oratoria *deliberativa*, destinata a trovare spazio nelle assemblee cittadine (vedi cap. 10).

La classica suddivisione della pratica oratoria in generi, a seconda della loro sfera di applicazione risale ad Aristotele, che, tipicamente, segue uno schema triadico, differenziando innanzitutto il pubblico a cui sono rivolti i vari discorsi. Intervengono poi altri criteri di definizione, altre categorie discriminanti, a loro volta ulteriormente suddivise in coppie antitetiche: l'oggetto, la dimensione temporale e la finalità. Così, oltre all'oratoria deliberativa, si distinguono un'oratoria giudiziaria (arringhe rivolte al pubblico dei tribunali: giudici) e un'oratoria epidittica o dimostrativa (discorsi fittizi rivolti a un pubblico di spettatori: uditorio passivo). I diversi caratteri dei tre generi si trovano riassunti nella tabella, che riproduce sinteticamente la classica descrizione aristotelica di *Retorica* 1358a36-1359a5.

Genere	Tempo	Luogo	Finalità
Deliberativa	Presente	Forum	Beneficio o danno alla comunità
Giudiziaria	Possibile	Tribunale	Beneficio o danno al singolo
Epidittica	Possibile	Forum	Beneficio o danno alla comunità

5.2.4. L'oratoria giudiziaria

Secondo quanto Aristotele afferma nelle prime righe della *Retorica*, i primi scrittori di *technai* si concentrarono soprattutto sull'ambito giudiziario. In effetti questo doveva essere, anche «commercialmente», il settore con le maggiori richieste. La natura stessa del processo attico creava un mercato per chi aveva fatto della parola un mestiere: le due parti infatti si contrapponevano parlando direttamente davanti ai giudici (e si trattava di una giuria popolare, priva di qualsiasi formazione in materia legislativa), dopo una fase istruttoria in cui dovevano, sempre in prima persona (almeno formalmente), verificare i fatti e portare all'attenzione del tribunale le leggi inerenti al caso. Tutte queste procedure erano poi concretamente affidate ai logografi, che mettevano le proprie competenze a disposizione del cliente e componevano i discorsi che avrebbero dovuto convincere la giuria della bontà delle sue ragioni. Com'è naturale, non di rado queste arringhe esulavano dagli aspetti meramente tecnici, per addentrarsi sul terreno dell'emozionalità. Così il sofista Trasimaco avrebbe composto una raccolta di *Eleoi* («Compassionevoli»), luoghi comuni destinati a suscitare la pietà dei giudici. Del resto, il tempo concesso ad accusatore e imputato era piuttosto limitato: andava dai venti ai cinquanta minuti (e una decina circa per le rispettive repliche), più il tempo necessario alla lettura delle leggi e alla deposizione dei testimoni. Così accadeva che spesso gli aspetti argomentativi fossero messi del tutto in secondo piano, come rimprovera Aristotele ai suoi predecessori (*Retorica* 1354a13-25):

Solo le argomentazioni rientrano nella tecnica, mentre gli altri elementi sono accessori, e inoltre questi scrittori (...) rivolgono la maggior parte della loro attenzione ad aspetti estranei al soggetto. Il pregiudizio, la compassione, l'ira e simili emozioni dell'anima non sono in rapporto con il soggetto ma sono dirette al giudice. Pertanto, se in tutti i processi ci si comportasse come attualmente ci si

comporta in alcune città (...) questi autori non avrebbero niente da dire; poiché tutti pensano che le leggi dovrebbero imporre una simile condotta o addirittura applicano tale principio e impediscono di parlare al di fuori del soggetto, come accade nell'Areopago. E in questo hanno ragione perché non si deve distogliere il giudice conducendolo all'ira, all'odio o alla compassione.

Se l'esotica oratoria gorgiana poteva indulgere a poetismi e raffinatezze stilistiche, il compito principale del logografo era quello di ottenere un'esposizione dei fatti piana e il più chiara possibile. La ricerca stilistica non mirava a un'espressione curata o arditamente originale, ma puntava al contrario all'imitazione del parlato. Per questo motivo, Dionigi di Alicarnasso, subito dopo il passo citato sopra, contrappone allo stile poetizzante di Gorgia l'antitetica dizione, aliena da metafore e vezzi stilistici, del logografo Lisia, che «emulava l'espressione chiara a tutti e più diffusa, ritenendo che un lessico comune e piano risultasse più persuasivo per il comune cittadino».

Lisia apparteneva a una ricca famiglia di meteci (vedi cap. 10, par. 7), di origine siracusana, stabilitasi ad Atene dietro invito di Pericle. Il padre Cefalo commerciava in armi ed era stato in grado di educare i figli secondo una *paideia* elitaria, come mostrano i dialoghi platonici (*Fedro* e *Repubblica*) in cui compaiono Lisia, il fratello Polemarco e lo stesso Cefalo. A quindici anni fu inviato nella colonia siciliana di Turri (da dove provenivano Tisia e Corace) dove risiedette per un certo periodo (la cronologia è molto incerta) e dove probabilmente ebbe il suo apprendistato retorico. Tornato in patria in seguito all'instabilità politica della colonia, conobbe nel 404-03 a.C., con l'avvento dei Trenta Tiranni, l'evento più traumatico della sua esistenza. Gli oligarchi, a corto di risorse economiche, si avventarono sui beni dei meteci più facoltosi (privi comunque di diritti politici), requisendone ricchezze e proprietà immobiliari. Quest'azione costò la vita a Polemarco e la fuga, con conseguente perdita di tutti gli averi, a Lisia. Durante l'esilio divenne un sostenitore attivo (armi, denaro, mercenari) dei dissidenti democratici (capeggiati da Trasibulo), fino alla cacciata del governo oligarchico nel 403. Al rientro in Atene si intensificò anche la sua attività di logografo (già cominciata prima della parentesi dei Trenta): è di questo periodo la *Contro Eratostene*, l'unica orazione, delle trentaquattro che ci sono pervenute, pronunciata in prima persona contro il responsabile della morte del fratello e per noi importantissima fonte di notizie biografiche.

Della *Contro Eratostene* particolarmente impressionanti sono i passaggi in cui vengono descritti i rastrellamenti ordinati dai Trenta. Altrove Lisia si sofferma (questa volta a nome di un cliente) sull'ignobile comportamento dei collaboratori oligarchici, come appunto Agorato, il delatore accusato di omicidio nell'*Orazione* 12. La ricostruzione dei fatti consente a Lisia (ovvero al suo cliente Dioniso, che aveva visto morire il fratello Dionisodoro) di ripercorrere i giorni funesti della fine della guerra del Peloponneso, della pace con Sparta e dell'avvento dell'oligarchia, pilotato dal filospartano Teramene; la retrospettiva storica lo porta infine a considerazioni sulla responsabilità personale, che, pur concepite per aggravare la posizione dell'accusato, mantengono una loro sconcertante attualità (12,36-38; 52):

Li portarono [Dionisodoro e altri imputati, che avevano dimostrato il loro malcontento verso Teramene] in giudizio di fronte alla *boulé*, quella del tempo dei Trenta! Il processo si svolse nel modo che voi conoscete. I Trenta sedevano sui banchi dove ora siedono i Pritani; due tavole stavano davanti a

loro: e si doveva deporre il voto non nelle urne, ma davanti a tutti su queste tavole, sulla seconda in caso di condanna; come sarebbe stato possibile che qualcuno di loro si salvasse? In breve (...) furono tutti condannati a morte e non ci fu neanche un'assoluzione, tranne quella di Agorato: lui lo assolsero come benefattore; e perché sappiate quante sono le persone morte per causa sua, voglio leggersi i nomi (...) Forse sosterrà di aver compiuto tanti delitti contro la sua volontà. Per quanto mi riguarda, giudici, non penso che se un uomo, involontariamente quanto si vuole, causa sciagure enormi, oltre le quali non si può andare, questa sia una ragione per cui voi non dovrete difendervi da lui.

La caratteristica più nota dello stile lisiano è senza dubbio l'*ethopoia* (etopea), la capacità di rendere i caratteri, tanto del proprio cliente, quanto dei personaggi che lo circondano e che emergono dalla descrizione dei fatti. Si trattava di un'abilità richiesta anche dal genere: per convenzione invalsa le parti in causa dovevano suggerire l'idea di aver composto personalmente le proprie arringhe. Questa capacità, che gli antichi non mancarono mai di sottolineare, si accompagna in Lisia a una sobrietà espressiva che, pur nella linearità dell'esposizione, riesce spesso a variare sottilmente l'impianto dell'arringa: i dettagli argomentativi volti a consolidare la posizione del cliente sono inseriti nelle pieghe del testo, insensibilmente presentati come dati di fatto.

Un altro nome importante dell'oratoria giudiziaria ateniese è Antifonte, di una generazione più anziano di Lisia (dovrebbe essere nato negli anni settanta del v secolo a.C.) e presumibilmente autore a sua volta di manuali di retorica. Nettamente schierato su posizioni oligarchiche, non partecipò alla vita assembleare, preferendo dedicarsi alla logografia; quando però fu il momento non esitò ad animare il primo *putsch* oligarchico dei Quattrocento (vedi cap. 10, par. 8), che mise temporaneamente fuori gioco la democrazia nel 410 a.C. Il regime popolare, una volta riacquisito il controllo della città, gli avrebbe fatto scontare questo attivismo con la morte. Nel Novecento, un papiro ha restituito alcuni resti della difesa pronunciata nel corso del processo che ne vide la condanna. A suo nome possediamo anche una raccolta di *Tetralogie*: quattro discorsi reali (tre di accusa e uno di difesa) e quattro fittizi relativi a processi per omicidio.

Anche Andocide apparteneva ai ceti aristocratici: il suo nome è passato alla storia soprattutto per l'*affaire* delle erme. Alla vigilia della partenza della flotta ateniese verso la Sicilia (siamo nel 415 a.C., in piena guerra del Peloponneso), al comando di Alcibiade, le erme della città (sorta di cippi terminanti con la testa del dio Ermete) furono trovate mutilate. Andocide denunciò i presunti responsabili (tra cui Alcibiade stesso) al governo democratico per poi prendere la via dell'esilio. Sarebbe ritornato nel 403, ma dieci anni dopo (392 a.C.) fu di nuovo esiliato per gli atteggiamenti filospartani. Ci restano di lui tre orazioni autentiche, la più citata delle quali è sicuramente quella *Sui misteri*, pronunciata per difendersi dall'accusa di aver divulgato i riti dei misteri eleusini (vedi cap. 7, par. 9). È da questo discorso che ricaviamo la maggior parte delle notizie relative alla sua implicazione nella scandalosa delle erme.

5.2.5. L'oratoria deliberativa

Sempre nel brano di Dionigi di Alicarnasso rammentato sopra relativamente a Gorgia, si osserva un'antitesi molto netta tra *retore* e *cittadino privato*. Dionigi in effetti scrive secondo l'ottica e il lessico di un uomo del I secolo a.C. Già in Atene, a partire dal IV secolo, il sostantivo *rhetor* aveva assunto una sua specializzazione semantica, finendo per indicare l'uomo politico in vista, più che l'oratore in

generale («colui che parla»). Gorgia di fatto aveva sfoggiato le sue novità stilistiche in veste ufficiale di ambasciatore di Lentini e retrospettivamente poteva considerarsi a tutti gli effetti un politico di primo piano.

Nel IV secolo, specie in età demostenica, *rhetor* non indica più semplicemente chi va a parlare alla tribuna, ma denota una precisa posizione politica (...) *Rhetor* è, nel IV secolo, un rango ufficiale, anche più che *demagogós* nel quinto. I *rhetores* più influenti sono attornati da «retori minori», come si esprime Iperide, nel discorso *Contro Demostene* (...) In generale i «retori minori» si accollano spiacevoli incombenze, che possono anche comportare dei rischi. Poiché da parte degli avversari è sempre in agguato un processo «per illegalità» – e tre condanne in un processo del genere tagliano fuori dalla vita politica –, la presentazione di proposte rischiose si affida ai retori minori (...) Oltre ad assolvere a queste mansioni di ordinaria amministrazione, i «retori minori» sono «signori del tumulto e dell'urlo» (...) essi orchestrano, cioè, il baccano che in assemblea deve intimorire, e di fatto, bloccare gli avversari (Canfora, 1974, pp. 15-16).

L'ambito di esecuzione e fruizione dell'oratoria politica o deliberativa coincide quindi, come già accennato, con quello assembleare. I discorsi (che prendono il nome tecnico di *demegorie*: «orazioni rivolte al popolo») erano pronunciati in vista di proporre (e far approvare) una legge o decreto (vedi cap. 10, par. 8), destinato poi a essere «pubblicato», ossia scolpito sulla pietra ed esposto alla cittadinanza. Se il decreto era virtualmente destinato a durare, le *demegorie* al contrario erano legate a doppio filo all'oralità. I discorsi che tradivano troppo palesemente una preparazione scritta erano anzi visti con sospetto e diventavano motivo di ironia e discredito per i loro autori: l'eventuale redazione scritta preliminare era così camuffata dietro l'apparenza dell'improvvisazione e di rado questi discorsi venivano pubblicati. Era l'occasione fornita dall'assemblea riunita che dava senso e contesto alle orazioni: messe per iscritto esse perdevano il loro valore di strumenti politici, per diventare simili ai pezzi d'apparato «pubblicati» dai professionisti (cioè fatti circolare tra gli eventuali clienti) a scopi auto-promozionali.

Il nome più celebre legato all'oratoria deliberativa attica è senz'altro quello di Demostene. Figlio di un ricco imprenditore (fabbricante d'armi e di mobilio), rimasto orfano all'età di sette anni, Demostene incominciò la sua attività come logografo e maestro di retorica. La carriera propriamente politica inizia nel 347-346 a.C., quando, membro della *boulé*, partecipò all'ambasceria inviata a Filippo di Macedonia per trattare la pace relativa alla «guerra sacra» scoppiata attorno al santuario di Delfi. Gli anni successivi furono quelli della fiera opposizione antimacedone e videro tra l'altro la composizione delle tre *Olintiache* (in cui esorta gli Ateniesi a correre in aiuto della città di Olinto assediata da Filippo) e delle quattro *Filippiche* (la prima nel 351; la seconda nel 344; la terza e la quarta nel 341 a.C.) in cui vengono caldeggiati una riorganizzazione militare della città e un rafforzamento del governo popolare contro i nemici interni. Il fervore patriottico subì però il colpo definitivo con la battaglia di Cheronea del 338 a.C.: Filippo era il trionfatore indiscusso e la Grecia tutta nelle sue mani. Dopo la sconfitta, Demostene cooperò a difendere le mura della città e commemorò i caduti di Cheronea. Nel 337 a.C. Ctesifonte avanzò la proposta di incoronarlo per i suoi meriti nel corso delle Grandi Dionisie. La proposta fu però impugnata da Eschine (altro politico e oratore, già ostile a Demostene ai tempi della sua ambasciata del 346) per vizi di forma. Ne risultò un processo, celebrato solo nel 330 a.C., di cui ci restano accusa (l'*eschinea Contro Ctesifonte*) e difesa (*Sulla corona*, scritta da Demostene per Ctesifonte): Eschine perse e prese la via dell'esilio. Alla morte di Filippo, le speranze di una rinascita greca furono frustrate dall'energia subito mostrata

da Alessandro: Demostene si trovò anzi coinvolto nello «scandalo di Arpalo», il tesoriere del re macedone che, dopo aver trafugato parte delle ricchezze tenute in custodia, cercò riparo ad Atene. La vicenda portò Demostene in carcere: aiutato dai concittadini, riuscì a fuggire per riparare in esilio a Trezene (324 a.C.). Sarebbe tornato due anni dopo, al momento della morte di Alessandro. L'ultima breve illusione: la vittoria del successore Antipatro condusse con sé l'insediamento ad Atene di un presidio macedone, mentre Demostene, rifugiato sull'isola di Calauria davanti a Trezene si toglieva la vita.

Nella bipartizione che vedeva lo stile piano, vicino al parlato, proprio della prosa ionica, degli autori socratici e di Lisia, contrapposto allo stile elaborato, articolato in *cola* (periodi) studiati e ponderati, tipico di Gorgia e Tucidide, Demostene, secondo la critica letteraria antica, teneva una via mediana. Così, mentre molti oratori a lui contemporanei

non intrapresero niente di nuovo né di notevole, ma modellarono la loro dizione sulla base di queste tipologie e in base a questi parametri, Demostene, prendendo in mano l'espressione propria dell'oratoria deliberativa e trovandola così variegata, succedendo a questi esponenti rifiutò di imitare l'uno o l'altro, tanto nello stile quanto nell'indole, ritenendoli tutti come riusciti a metà e imperfetti, ma scegliendo da ognuno quanto c'era di più vigoroso e utile, si diede a tessere un unico linguaggio da molti [*seguono una serie di coppie antitetiche*], un linguaggio che in tutto e per tutto rassomigliava a quel Proteo di cui raccontavano i poeti, capace di assumere senza sforzo qualsiasi forma o aspetto (Dionigi di Alicarnasso, *Demostene* 8).

Questa giusta misura tra i due estremi sarebbe stata inaugurata da Trasimaco, e avrebbe avuto tra i suoi esponenti più insigni Isocrate, per la retorica e Platone, per la filosofia. Il pregio di Demostene era stato proprio quello di applicare la norma aurea della medietà all'oratoria politica, alla performance assembleare, facendola uscire dai limiti della scrittura. Demostene appariva allora in età imperiale un nuovo Proteo (personaggio divenuto simbolo dell'eccellenza artistica), che sfuggiva alla presa mutando continuamente d'aspetto (la vicenda è narrata nell'*Odissea*): allo stesso modo l'antico oratore era in grado riprodurre tutte le declinazioni e le sfumature di stile, armonizzandole tra loro e sfuggendo a una definizione univoca.

L'Atene del tempo di Demostene vide altre importanti figure di politici-oratori, attivi sul fronte antimacedone. Così ad esempio Licurgo, un po' più anziano di Demostene e allievo di Isocrate: delle sue iniziative culturali in veste di responsabile delle finanze di Atene (dal 338 al 326 a.C.) avremo occasione di parlare nel cap. 8 (par. 2). Di lui ci rimane una *Contro Leocrate*, rivolta a un cittadino ateniese fuggito subito dopo la notizia del disastro di Cheronea. Negli stessi anni era attivo anche Iperide (accusatore di Demostene nell'*affaire* di Arpalo), di cui ci rimane, oltre a qualche frammento, un *Epitafio* (vedi cap. 10, par. 9), pronunciato sui caduti della «guerra di Lamia», così chiamata dal nome della fortezza tessalica in cui i Greci riuscirono temporaneamente a bloccare Antipatro dopo la morte di Alessandro, nel 323. Questo è significativamente l'ultimo epitafio reale di cui ci sia giunta notizia: si chiude così la storia di un genere, nato (almeno sulla base di quanto ci è giunto) con la *polis* democratica e spirato con la fine dell'indipendenza greca. Il suo stesso autore, dopo essersi riconciliato con Demostene, verrà eliminato nel 322 da uomini al soldo del re macedone. Sempre legate al caso di Arpalo sono le tre orazioni superstiti di Dinarco (ca. 360-320 a.C.), altro esponente della vita politica ateniese durante l'ascesa macedone.

L'oratoria epidittica nell'Atene di IV secolo trova il suo massimo esponente – ma forse sarebbe meglio dire il suo creatore – in Isocrate. Per ragioni di carattere pratico (debolezza della voce, come egli stesso dichiara nel *Panatenaico* 10), Isocrate si era infatti tenuto lontano dalla vita politica, cominciando come logografo (sono conservati sei discorsi giudiziari), per poi aprire una prestigiosa scuola di retorica. Isocrate, in verità, considerava il proprio metodo educativo un magistero *filosofico*, più che un insegnamento di tipo oratorio. Quello che oggi può considerarsi il manifesto della sua scuola, l'orazione *Contro i sofisti* è molto chiara in merito: Isocrate offriva un sistema didattico che non prometteva felicità e nemmeno offriva facili precetti tecnici. L'abilità del maestro consiste nel perfezionare le qualità dell'allievo, nello sviluppare le sue doti innate, tuttavia solo gli individui naturalmente più dotati saranno davvero in grado di primeggiare sugli altri (14-15). Il bersaglio della polemica isocratea è duplice: da una parte i filosofi, quegli *eristici* che si davano a pubbliche discussioni e in cui il retore inseriva anche Platone; dall'altra i maestri di retorica, i *sofisti*, che ripetevano stancamente i precetti delle loro *technai*. Gli uni si lanciavano in roboanti dichiarazioni programmatiche difficili da mantenere, vendendo promesse di felicità per pochi soldi; gli altri erano saldamente ancorati al loro repertorio di luoghi comuni, spendibili per lo più in ambito giudiziario, ma del tutto inutili nella prospettiva più ampia di una formazione culturale. Ben diverso appunto il programma di Isocrate (*Contro i sofisti* 16-17):

Scegliere i procedimenti convenienti a ogni soggetto, combinarli tra loro e disporli in modo adatto, inoltre non sbagliarsi sulla tempestività del loro impiego, ma abbellire opportunamente l'intero discorso con pensieri ed esprimersi con frasi armoniose e melodiose, tutto ciò richiede molta cura ed è proprio di uno spirito energico e sagace. L'allievo oltre ad avere le necessarie qualità naturali, deve apprendere i procedimenti retorici ed esercitarsi nel loro uso; e il maestro, dal canto suo, deve essere capace di esporli così esaurientemente da non omettere nulla di ciò che si può insegnare e per il resto proporre sé stesso come esempio.

Ecco quindi che si chiarisce il pubblico dei discorsi isocratei: pur nell'ambizione di influenzare indirettamente la politica del suo tempo, formando la futura «classe dirigente», Isocrate è completamente estraneo sia al mondo dell'assemblea sia a quello dei tribunali (e tenderà a nascondere la sua originaria attività di logografo). Le sue orazioni, anche quando mimano un'apostrofe agli Ateniesi o ai consiglieri o ai giudici, sono sempre rivolte ai discepoli. Si tratta di pezzi fittizi creati a tavolino e pensati per essere riletti e meditati. L'attività isocratea è infatti definitivamente svincolata dall'esecuzione orale ed è legata a doppio filo alla redazione scritta. Un bel passo del *Panatenaico* (17-20) dà conto della discreta circolazione dei discorsi isocratei (tradendo forse anche un embrionale mercato librario), utilizzati a fini polemici anche dai maestri delle scuole rivali, che ne davano pubblica lettura, distorcendoli e deturpandoli grottescamente. Una volta licenziata con la

pubblicazione, l'opera letteraria è inesorabilmente preda dei lettori, che ne possono disporre a piacere, non più limitati dall'occasionalità della performance. Analogamente la sua produzione era materia di pubbliche discussioni: i sofisti, riuniti nel Ginnasio, dopo essersi soffermati su Esiodo e Omero, prendono in esame, per screditarla, l'attività didattica di Isocrate, aizzando contro di lui gli astanti. Con l'oratoria epidittica isocratea siamo quindi entrati in un ambito più propriamente letterario:

La concezione del prodotto letterario, plasmato sulle caratteristiche e sulle potenzialità del canale scritto è già fortemente presente nella prosa storica, filosofica e retorica di Tucidide, Platone e Isocrate. Nel momento in cui si spezza il vincolo con l'occasione nasce una letteratura in prosa con caratteri diversi rispetto ai decenni precedenti, una produzione che individua il proprio pubblico e il proprio codice, che si inserisce in una tradizione e interagisce con essa, ma è pienamente consapevole delle nuove condizioni nelle quali si svolge la comunicazione letteraria (Nicolai, 2004, p. 6).

Oltre alle esercitazioni retoriche vere e proprie (*Elena e Busiride*), che ricalcavano (per superarle) le orme di suoi celebri predecessori (Gorgia, ad esempio), Isocrate si cimentò in un'ampia produzione di libellistica politica. Il filo conduttore è sempre rappresentato dal sogno di un'unità panellenica, che trova, di volta in volta, nuovi campioni: Atene (*Panegirico*: 380 a.C.), Nicocle (*A Nicocle e Nicocle*: 374 a.C.) e infine Filippo di Macedonia (*Filippo*: 346 a.C.). In questi discorsi Isocrate arriverà anche a elaborare i lineamenti essenziali di una ideale figura di monarca illuminato, secondo una concezione che annuncia già gli sviluppi ideologici delle monarchie ellenistiche.

Con la fine dell'autonomia della *polis*, la retorica greca si trasforma sempre più in una questione di scuola. La retorica è il secondo scalino nella formazione culturale di età ellenistico-imperiale e segue gli insegnamenti di tipo grammaticale. Il genere epidittico diventa allora quello largamente predominante, con scopi spesso strettamente pedagogici: è il caso dei *progymnasmata*, le esercitazioni in cui dovevano prodursi i giovani studenti, che consistevano nello svolgimento di un «tema» desunto da un'occasione fittizia (dalla causa per omicidio, all'elogio encomiastico, alla descrizione di un'opera d'arte e così via). Anche in questo campo avrà una fortissima influenza la tendenza catalogatrice della scuola aristotelica: così a Teofrasto, allievo prediletto e successore di Aristotele, si deve la suddivisione divenuta poi canonica (una nuova tripartizione!) dei *genera dicendi* (tipi di espressione) in umile, medio e sublime: è la suddivisione su cui anche Dionigi di Alicarnasso basa il proprio giudizio estetico e la propria classificazione dei grandi oratori del passato (come abbiamo visto sopra: Lisia, Demostene, Isocrate...). Dionigi fu attivo nel I secolo a.C. e compose varie opere sugli antichi oratori; fra quelle che ci sono giunte integre, possiamo ricordare: *Lisia, Isocrate, Iseo, Dello stile di Demostene, Dinarco, Sulle particolarità di Tucidide, Sulla disposizione delle parole*. Nei suoi scritti si nota un'impostazione rigidamente *atticista*, ancorata cioè a un'espressione cristallina e priva di fronzoli, che trova il suo modello nell'attico Lisia (c'è quindi un certo arcaismo). Il movimento atticista nasce come reazione allo stile cosiddetto *asiano* (inaugurato a metà del III secolo da Egesia di Magnesia), una sorta di degenerazione dell'espressività gorgiana, che dà luogo a un fraseggio tumido e sovrabbondante di figure di pensiero (metafore, similitudini ecc.) e di suono (omoteleuti, pariosismi ecc.). Più o meno nello stesso periodo (fine I secolo a.C.), si scatena anche un nuovo dibattito sullo statuto della retorica, che rinnova spunti già presenti nell'opera di Isocrate. A fronteggiarsi sono il retore Apollodoro di Pergamo (maestro di Augusto) e Teodoro di Gadara,

esponente della scuola di Rodi: l'uno sosteneva il carattere rigidamente *tecnico* della retorica, mentre l'altro vedeva nella precettistica un mezzo limitato, e metteva l'accento piuttosto sulle capacità del singolo autore. Di data incerta (forse composto sotto Tiberio: inizio I secolo d.C.) risulta invece l'anonimo *Sul sublime*, che, muovendo dall'intento polemico di confutare un omonimo scritto di Cecilio di Calatte, riassume le cinque sorgenti del «sublime», ricorrendo a modelli esemplari del passato. Nel II secolo d.C., invece, Ermagora di Temno, della scuola retorica rodia come Teodoro di Gadara (vi studiò tra l'altro anche Cicerone), organizzò in modo sistematico la dottrina delle *staseis*, ossia dei vari argomenti che possono essere oggetto di dibattito. Lo stesso periodo vede il fiorire della «seconda sofistica», secondo la definizione coniata da uno degli esponenti di questo «movimento», Filostrato di Lemno, autore di *Vite di sofisti*. Gli autori della seconda sofistica spesso condividono con quelli della «prima» la condizione di retori itineranti e una certa tangenza con la filosofia: predicazione stoico-cinica, esibizionismo gorgiano unito a una prosa prevalentemente atticista, ripresa del dibattito platonico-isocrateo, forte vena encomiastica furono i tratti principali dei sofisti di I e II secolo d.C. In età imperiale avanzata, invece, fu attivo Ermogene di Tarso, che, oltre a cimentarsi nei *progymnasmata*, rielaborò e perfezionò l'opera di Ermagora e compose trattati di stilistica (*Sulle idee; Sul metodo dello stile sublime*).

5.3. Trattatistica tecnica

Il V secolo vide un fiorire di *technai* non solo in ambito sofistico-retorico, ma anche in altri settori del sapere umano. Nel campo delle arti figurative (l'argomento verrà approfondito nel cap. 8), Policleto, a metà del secolo pubblica il famoso *Canone*. Il testo venne accompagnato dall'applicazione pratica dei precetti illustrati nel manuale: in un corrispettivo scultoreo delle *epideixeis* dei retori, Policleto scolpì il celebre *Doriforo*, a noi noto tramite le copie romane, che fu per l'appunto ribattezzato *Canone*. Del trattato purtroppo oggi rimane ben poco, solo qualche frammento. La testimonianza più consistente è quella del medico Galeno che, nel II secolo d.C., così sintetizzava i principi dell'antropometria («misura dell'uomo») codificati da Policleto (*Sulle massime di Ippocrate e Platone* 5,3):

Crisippo (...) afferma (...) che la bellezza [nasce] dall'esatta proporzione non degli elementi, ma delle parti, di un dito rispetto a un altro dito, di tutte le dita rispetto al carpo e al metacarpo e di questi rispetto all'avambraccio, di questo rispetto al braccio, e insomma di tutte le parti tra loro, come scrive Policleto nel *Canone*. Policleto, infatti, dopo aver spiegato le esatte proporzioni del corpo, volle dimostrare con un'opera la verità del suo discorso, e compose una statua secondo i precetti che aveva illustrato e la chiamò *Canone*.

Come diremo meglio in seguito, attraverso la scrittura il mondo dell'artigianato incominciava ad ampliare i propri orizzonti, uscendo dalla realtà dell'atelier per raggiungere un pubblico più vasto. E accadeva anche che un «tecnico» come Ippodamo di Mileto, l'architetto che nel V secolo a.C. progettò il Pireo (la cittadina portuale a cui si appoggiava Atene), la colonia panellenica di Turii e guidò la ricostruzione di Mileto (dopo le guerre persiane) nel 475 a.C., avesse interessi culturali più ampi. Secondo Aristotele avrebbe anzi avuto una vera passione per la scienza naturale e, soprattutto, non si sarebbe limitato a progettare i piani urbanistici delle sue città (anch'egli non mancò di scrivere dei trattati), ma ne vagheggiava anche costituzioni ideali (*Politica* 1267b28-31). Se non si può dire che

la suddivisione ortogonale degli spazi in isolati regolari fu davvero invenzione di Ippodamo, questi suoi interessi teorici dimostrano che probabilmente fu il primo a darne una giustificazione concettuale, forse basata su principi filosofico-aritmetici.

Abbiamo appena visto che il frammento più significativo del *Canone* di Policleto è conservato in uno scritto medico: questo è in effetti un altro campo del sapere – anticamente ritenuto artigianale – in cui la trattatistica fu fiorente fin dall'età classica. La produzione in questo caso appare bipartita (ci riferiamo qui ai testi molto vari che vanno sotto il nome di Ippocrate, nel cosiddetto *Corpus Hippocraticum*): da una parte scritti più teorici, centrati su temi che potremmo definire di metodo generale, rivolti a un pubblico piuttosto ampio e destinati a un'esecuzione orale; dall'altra scritti più specialistici, pensati per destinatari del mestiere e organizzati per lo più come elenchi di malattie e sintomi. Rispetto alle altre *technai*, la medicina trae dall'esposizione scritta un ulteriore vantaggio, per così dire *apologetico*: davanti alla fallibilità spesso così manifesta, davanti all'impossibilità di portare in pubblico un *prodotto* esemplare della propria arte (come il *Doriforo* policleteo o *L'encomio di Elena* di Gorgia), il medico supplisce con la forza del ragionamento e con il rigore dell'impostazione metodologica espressa nei trattati.

5.4. Letteratura d'invenzione

Un viaggio in terre lontane, piene di insidie o di esotiche meraviglie; una storia d'amore contrastata; eroi virtuosi e colpi di scena a ripetizione: questi gli ingredienti che compongono la ricetta di un genere le cui prime tracce risalgono all'età ellenistica, il *romanzo greco*. «Romanzo» è ovviamente un'etichetta di comodo attribuita dai moderni a una produzione letteraria che si distingue per il suo carattere di narrazione fittizia e sembrerebbe indirizzato a un pubblico di lettori piuttosto ampio, simile, appunto, a quello cui si rivolge la nostra letteratura di consumo. Le origini di questa tipologia sono molto discusse, ma indubbiamente uno degli antenati più remoti può essere rintracciato nei racconti fantastici di Odisseo, che già presupponevano il gusto per il meraviglioso e l'incredibile. Inserti novellistici erano poi presenti anche nei *logoi* erodotei: l'esempio tipico è rappresentato dalla novella di Gige e Candaule (*Storie* I 8-12), che spiega in termini favolistici l'ascesa al trono di Persia del giovane Gige, costretto dalla moglie del re a uccidere il proprio sovrano. La resa dei caratteri, il patetismo delle situazioni, la tendenza al melodramma rimandano invece alla caratterizzazione tipica dei personaggi della commedia nuova, in cui pure erano diffuse inaspettate agnizioni, parentele scoperte o rinnegate, che preludevano all'inevitabile lieto fine.

I romanzi supersiti si possono tendenzialmente dividere in tre grandi gruppi. Da una parte, le avventure «erotiche» di due protagonisti che vedono la loro unione ostacolata da ogni tipo di impedimento (morti apparenti, rapimenti, incursioni di pirati ecc.) prima di poter coronare il loro sogno d'amore. Dall'altra, vi sono le narrazioni di magia e viaggi in paesi lontani, oltre i confini delle terre conosciute e, infine, i racconti comico-realistici. Alla prima tipologia, si rifanno l'anonimo

Romanzo di Nino, Cherea e Calliroe di Caritone di Afrodisia (I secolo a.C.-I secolo d.C.), *Le storie efesie* di Senofonte di Efeso, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (forse II secolo d.C.), *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, le *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa (probabilmente III secolo d.C.). Se la trama risultava sempre più o meno simile, a variare era il *décor*: ambientazione pastorale per Longo, africana per Eliodoro, la Siracusa del V secolo a.C. per Caritone e così via. I diversi autori avevano poi lo spazio per variare l'incastro narrativo o per dare l'avvio alla vicenda in modo originale e allusivo rispetto alle aspettative del lettore: così Achille Tazio e Longo aprono i loro racconti con due *ekphraseis*, o descrizioni di opere d'arte, eco delle avventure che verranno, mentre Eliodoro inserisce ben quattro narrazioni diverse (secondo la tecnica del racconto nel racconto) all'interno della storia principale. Al romanzo di viaggio si rifanno invece le *Avventure al di là di Tule* di Antonio Diogene, le *Storie babilonesi* di Giamblico, di cui ci rimangono solo resoconti di età bizantina e, soprattutto, il *Romanzo di Alessandro*, la cui fortuna perdurerà fino al Medioevo. All'ultima categoria infine si possono ascrivere *Lucio o l'Asino* dello Pseudo-Luciano e la biografia fittizia del più grande favolista dell'antichità, che va sotto il nome di *Romanzo di Esopo*.

Parte terza

Dei, eroi, uomini

6. Il mito

Andrea Capra

«C'era una volta un ragazzo di nome Orfeo, che viveva in Tracia, vicino all'Olimpo. La mamma era infatti Calliope, la più nobile delle Muse, che gli insegnò a cantare con voce meravigliosa. Ma un giorno Orfeo era raffreddato, la voce gli usciva roca e fuori tono. Che fare? Non poteva stare senza musica! Allora il ragazzo prese il guscio cavo di una tartaruga, vi applicò due corna di bue unite da un ponticello, e provò a tendervi delle corde. Le pizzicò, ma il suono che ne uscì non era bello: per tutto il giorno Orfeo tentava le corde, ma niente. Quando però una luna di mezza estate accese l'occhio rotondo della sera, finalmente – come per magia – le corde risuonarono tutte insieme in un dolce accordo. Che meraviglia! Presto la voce tornò, e con la sua lira leggera Orfeo cantava felice per i campi: a passo di danza, lo seguivano le Ninfe innamorate, lo seguivano gli uomini, dimentichi dei loro affanni. Perfino le belve feroci erano affascinate dal suo canto e dalla lira, e allora avresti visto lupi e agnelli a braccetto, come presi per incantamento...»

I miti greci invitano alla gioia del racconto, magari con qualche libertà: una luna pindarica (rubata all'*Olimpica* 3), una vistosa eco dantesca («presi per incantamento», che evoca la pace serena e musicale di «Guido io vorrei...»), un dettaglio inventato e improbabile (il raffreddore estivo di Orfeo), e poi qualche innocuo anacronismo, come gli accordi della lira (i Greci suonavano infatti *melodie*, mai *accordi*)... Così fanno a volte gli scrittori di oggi, che ripropongono i miti greci in chiave narrativa moderna, magari come fiabe per bambini. Per i Greci antichi, tuttavia, il mito era molto più che un racconto o una fiaba, e in particolare era costantemente associato alla religione (si pensi all'orfismo, la «religione di Orfeo»: vedi cap. 7, par. 9). Anzitutto, rivolgeremo l'attenzione al difficile compito di definire il mito, entità sfuggente e problematica. Ci soffermeremo in un secondo momento su alcune caratteristiche molto generali che riuniscono i miti greci in una grande famiglia di narrazioni, tese a spiegare la storia del mondo e il suo significato. Per illustrare la straordinaria duttilità del mito, guarderemo da vicino versioni diverse – sul piano narrativo e ideologico – della storia di Prometeo, cruciale nella definizione del rapporto fra uomo e dio. Parleremo quindi del mito in opposizione al discorso razionale, lungo un percorso evolutivo che secondo alcuni pensatori antichi e moderni avrebbe portato l'uomo da una primitiva irrazionalità a una piena maturità intellettuale. Vedremo infine come questa discutibile ricostruzione sia purtroppo servita a giustificare pulsioni aggressive, quando non addirittura razziste, di singoli uomini e di intere civiltà.

6.1. Si può definire il mito?

C'erano tre ciechi lungo una strada. Un elefante ci ciottello si aggirava da quelle parti, e si fermò d'un tratto accanto a loro. I ciechi avvertirono la presenza di una bestia strana, e così si misero a tastare l'elefante per scoprirne la natura. Il primo gli accarezzò la pancia rotondetta e disse: «È a forma di palla, dev'essere una bestia molto primitiva: non ha ancora sviluppato gambe e braccia.» Il secondo toccò il grande padiglione di un orecchio e disse: «Ma no! È chiaramente fatto a forma di ventaglio! Ed è naturale, con il caldo che fa da queste parti...» Il terzo solleticò la proboscide, e per tutta risposta l'elefante gli spruzzò la faccia d'acqua. A quel punto l'uomo esclamò: «Ma siete proprio ciechi! Non è fatto a palla, e nemmeno a ventaglio, ma è lungo e bagnato: chiaramente un biscione d'acqua!»

Questo raccontino indiano illustra alcune delle difficoltà in cui si dibattono gli studiosi del mito. Anzitutto, come nel caso dell'elefante, il mito è un oggetto di indagine smisurato. Lo sguardo della scienza si è ormai allargato fino ad abbracciare virtualmente tutte le civiltà del mondo, e anche la nostra conoscenza del passato si è estesa all'indietro fino a raggiungere epoche vertiginosamente lontane. Così, se anche dedicassimo tutta la nostra vita allo studio del mito, ognuno di noi potrebbe toccare soltanto una piccola parte dell'«elefante», e a seconda della parte toccata se ne formerà un'immagine diversa. In secondo luogo, le nostre spiegazioni ubbidiscono – magari inconsciamente – a istanze diverse, e producono errori di diversa natura.

Il primo cieco è un po' presuntuoso: a quanto pare si ritiene l'essere più evoluto e civile del pianeta; dunque un animale molto diverso da lui, fatto a forma di palla, gli appare immediatamente come un essere primitivo, che per sua disgrazia non ha ancora sviluppato le sue stesse caratteristiche, ossia gambe e braccia. Questo è l'atteggiamento di molti studiosi, che guardano al mito come a una forma arcaica di pensiero e quindi – magari implicitamente – inferiore alla razionalità della «nostra» cultura. Il secondo ha un pregiudizio «funzionalista»: la forma dell'animale in questione deve rispondere a bisogni esterni, in questo caso è funzionale alla protezione dal caldo. Questo atteggiamento illustra il rischio di vedere nel mito esclusivamente il riflesso di esigenze esterne: il mito come giustificazione ideologica, oppure come fondamento di un culto religioso o altro ancora. Il terzo non si rende conto che la sua definizione non coglie l'animale nella sua essenza, ma piuttosto descrive la *risposta* dell'animale all'indagine: l'elefante ha spruzzato acqua proprio perché il cieco lo ha provocato. A un livello più elementare, il suo errore è quello in cui incorre spesso la scienza; la presenza dell'osservatore rischia infatti di modificare l'oggetto di indagine. Più in profondità quest'ultimo – anche quando si tratta di un oggetto «morto» e concluso come una civiltà del passato – indubbiamente «risponde» in maniera diversa a seconda delle «domande» che noi poniamo.

Tipicamente gli studiosi del mito provengono da ambienti che da tempo si sono lasciati alle spalle il pensiero mitico – o almeno così credono. Il mito, per l'uomo occidentale di oggi, è tendenzialmente un racconto «falso», ma per altre civiltà, compresa quella della Grecia antica, il mito è invece tendenzialmente «vero»: solo in epoca relativamente tarda, e comunque presso ristrette cerchie di intellettuali, i Greci cominciarono a dubitare – ad esempio – della reale esistenza di Achille o

Agamennone. Prima di attaccare la Grecia, Serse, l'imperatore dei Persiani, visitò Troia e vi fece un imponente sacrificio, perché si sentiva il vendicatore di Priamo contro i Greci. La stessa cosa fece più tardi Alessandro Magno, che si identificava con Achille e si sentiva il rinnovato protagonista dell'eterno conflitto fra Grecia e Oriente inaugurato dalla guerra di Troia. Serse e Alessandro, insomma, credevano a Omero.

Ancora nel IV-V secolo d.C., quando ormai gli intellettuali greci avevano sviluppato per il loro passato un atteggiamento libresco e «museale», la gente comune continuava a credere nella verità dei poemi omerici: nella Cirenaica, ad esempio, la poesia omerica aveva ancora una diffusione orale, e i contadini – che dovevano pagare un tributo all'imperatore – credevano che quest'ultimo fosse Agamennone, il «pastore delle genti», come lo chiama Omero (Sinesio, *Epistola* 148). Il mito era in effetti un fenomeno sociale importantissimo, che i Greci assorbivano – si può dire – con il latte materno, attraverso favole per i più piccini, esecuzioni di poesie, canti, insomma attraverso quel potente canale di comunicazione che era la cultura orale (vedi cap. 9, par. 2). Generalmente il mito non ha un *autore*, ma è piuttosto l'espressione anonima di un racconto *autorevole* che si riproduce di generazione in generazione. Questa fede nel mito crea una barriera culturale molto forte, che rischia di renderci «ciechi» – per tornare al nostro raccontino – al più profondo sentire della civiltà che osserviamo.

Infine, la ragione di scetticismo forse più grave: il raccontino mette in scena le difficoltà conoscitive dei tre ciechi, difficoltà che dipendono naturalmente dalla loro menomazione: in teoria, se essi riacquistassero improvvisamente la vista potrebbero agevolmente riconoscere l'elefante e descriverlo correttamente, fino a offrirne – con un po' di pazienza e non prima di aver fatto un bel viaggio in Africa – una definizione soddisfacente: «Elefante: nome attribuito alle due sole specie oggi viventi di mammiferi proboscidei pachidermi, *Loxodonta africana* (o E. africano) ed *Elephas maximus* (o E. indiano)». Purtroppo, non è detto che le cose siano così semplici: se anche riuscissimo a «riacquistare la vista» – cioè, fuor di metafora, a superare tutti i nostri limiti culturali e a conoscere i miti del mondo intero – forse scopriremmo che alla parola «mito» non corrispondeva affatto una realtà chiaramente definibile come nel caso del pachiderma.

Definire il mito è dunque un'impresa ardua: da oltre due secoli scienziati, filosofi e pensatori delle più diverse discipline cercano di arrivare a una soluzione soddisfacente. Se per *soddisfacente* intendiamo una soluzione condivisa, capace cioè di determinare un consenso ampio se non universale, è chiaro che siamo ben lontani dal risultato: sull'argomento esistono centinaia di teorie diverse (per qualche esempio, vedi cap. 7, par. 2). Che fare allora? Dovremmo forse concludere – contro ogni buon senso – che l'elefante non esiste? Di fronte alle energie inutilmente profuse per arrivare a una definizione universale di mito, recentemente si è fatta strada l'idea che forse l'atteggiamento definitorio è di per sé inadeguato al nostro oggetto di indagine. Meglio piuttosto la «teoria della somiglianza familiare», formulata dal filosofo Ludwig Wittgenstein nelle sue *Ricerche filosofiche* (1953, p. 65):

Cosa sono i giochi? Questi fenomeni non hanno alcun elemento singolo in comune che ci induca a usare la stessa parola per la loro totalità, eppure i giochi sono collegati fra loro in molti modi diversi... Osserviamo che c'è una complessa rete di affinità che si sovrappongono e si incrociano (...) Per caratterizzare tali affinità, non riesco a trovare nessuna espressione migliore di «somiglianza familiare»; infatti, i vari elementi di somiglianza che legano i membri di una famiglia – costituzione, lineamenti, colore degli occhi, andatura, temperamento ecc. ecc. – si sovrappongono e incrociano nello stesso modo. E così dirò: i giochi formano una famiglia.

Lo schema è applicabile ai miti, ed efficacemente: proprio come i giochi, i miti non esistono in natura, ma sono prodotti culturali storicamente determinati, che variano a seconda dei luoghi e dei tempi. Come tra i membri di una famiglia, il mito A assomiglia al mito B per una certa caratteristica, B a C per un'altra, ma i tratti omogenei non sono mai costanti e generalizzabili. Un simile approccio ha dunque il vantaggio di rispettare le specificità delle diverse culture, e al tempo stesso di offrirci uno strumento conoscitivo modesto ma utile. Proveremo ora a enucleare alcune caratteristiche ricorrenti dei miti greci, che ne configurano l'appartenenza a una «famiglia».

6.2. La famiglia dei miti greci

Di cosa parlano i miti greci? La loro ricchezza e varietà è tale che qualunque tentativo di riassunto risulterebbe impossibile in uno spazio ridotto. L'ampiezza del mito greco, infatti, si misura nell'estensione indefinita delle sue categorie spazio-temporali. Si può dire che il mito greco copre *tutto lo spazio* e *tutto il tempo*, e da questo punto di vista assume caratteristiche universali. Già nell'epica antica, i poemi tendevano a raccordarsi per grandi cicli narrativi, e il risultato di queste connessioni era una narrazione onnicomprensiva: il mito raccontava la storia del mondo dalle origini fino all'era dell'uomo. Molti di questi poemi, purtroppo, sono andati perduti, ma possiamo farci un'idea attraverso l'opera di un tardo mitografo, noto con il nome di Apollodoro, la cui *Biblioteca* – composta nel I secolo a.C. – riflette in larga misura la concezione «ciclica» dell'epica antica e più in generale del mito greco. Ecco l'ordinamento dei miti quale appare nella *Biblioteca*, su cui basterà gettare una rapida occhiata:

GLI INIZI

Nascita dei Titani – la prima e violenta generazione divina – e dei mostri da Cielo e da Terra. Nascita degli dei Olimpici, che succedono ai Titani. Figli degli dei. Gli dei sconfiggono vari nemici: i Giganti, i mostri Pitone e Tifone, i Titani Prometeo e Orione. Persefone è rapita da Plutone.

STIRPE DI DEUCALIONE

Creazione dell'uomo e Diluvio universale. Suddivisione dei Greci nei diversi gruppi tribali noti in epoca storica. Vari racconti, ambientati soprattutto nella Grecia settentrionale: Meleagro uccide il Cinghiale di Calidone, gli Argonauti, a bordo della prima nave, si recano nella Colchide e ne riportano il vello d'oro.

STIRPE DI INACO

Regione di Argo: la fanciulla Ió, amata da Zeus, è trasformata in vacca da Era per gelosia; le figlie di Danao, re di Argo, uccidono i loro mariti egiziani; Bellerofonte, a bordo del cavallo alato Pegaso, uccide il mostro Chimera; Perseo uccide la Gorgone e salva Andromeda; Eracle e le dodici fatiche; i suoi discendenti riprendono possesso del Peloponneso.

STIRPE DI AGENORE

Creta: Zeus, sotto forma di Toro, rapisce la fanciulla Europa; Minosse regna a Creta, dove nasce il mostruoso Minotauro. Tebe è fondata da Cadmo; vi arriva Dioniso, che trucca il re di Tebe colpevole di non riconoscerne la divinità; Edipo risolve l'enigma della Sfinge, diviene re di Tebe e senza saperlo sposa sua madre; spedizione dei Sette contro Tebe, respinta; gli Epigoni organizzano una seconda spedizione contro Tebe e la conquistano.

STIRPE DI PELASGO

Arcadia: Zeus uccide Licaone e i suoi figli per la loro empietà; Callisto, trasformata in orsa, dà alla luce Arcade, il primo degli Arcadi; le prove di Auge, sacerdotessa di Tegea; la vergine Atalanta, sedotta da una mela d'oro, è sconfitta per la prima volta nella corsa e si piega alle nozze con il vincitore.

STIRPE DI ATLANTE

Arcadia: nascita del dio Ermete e sue prime imprese. Tessaglia: morte di Asclepio, figlio di Apollo, che sapeva resuscitare i mortali e fu perciò punito; Apollo è costretto a servire come mandriano per un anno. Sparta: matrimonio di Elena e Menelao; i fratelli di Elena, Castore e Polluce, compiono varie imprese. Fondazione di Troia.

STIRPE DI ASOPO

Isola di Salamina: Telamone e suo figlio Aiace. Tessaglia: Peleo sposa Teti, che genera Achille, affidato per l'educazione al centauro Chirone. Prime vicende di Achille e Patroclo.

ATENE

I primi re: Cecrope, il re-serpente, nasce dalla terra, e dopo di lui regna Erittonio, quindi Egeo, padre di Teseo. Teseo a Creta uccide il Minotauro. Altre imprese di Teseo. Suo figlio Ippolito muore per eccesso di castità. Guerra fra i Lapiti e i Centauri.

STIRPE DI PELOPE

Pelope, con l'inganno, vince la gara dei carri, e ottiene il Peloponneso. Atreo, figlio di Pelope, imbandisce al fratello Tieste le carni del figlio. Matrimonio dei figli di Atreo: Agamennone sposa Clitemestra, Menelao Elena.

PRELIMINARI DELLA GUERRA DI TROIA

Giudizio di Paride, ratto di Elena, adunata delle forze greche, compreso Odisseo – che si fingeva pazzo – e Achille – travestito da femmina fra le ragazze dell'isola di Sciro. La flotta si raduna ad Aulide. Per propiziare il mare, Agamennone sacrifica la figlia Ifigenia.

GUERRA DI TROIA

Achille si ritira dalla battaglia, poi ritorna in campo e uccide Ettore. Il re di Troia Priamo recupera il corpo di Ettore. Morte di Achille. Gara fra Aiace Telamonio e Odisseo per il possesso delle armi di Achille. Morte di Paride. Empio rapimento, da parte dei Greci, della statua di Atena. Il cavallo di

I RITORNI (NOSTOI) DEGLI EROI GRECI DA TROIA

Tempesta marina e morte di Aiace d'Oileo. Diverse sciagure, fra cui l'uccisione di Agamennone da parte della moglie Clitemnestra. Vendetta di Oreste, figlio di Agamennone, e sua follia dopo il matricidio. Avventure e ritorno di Odisseo. Strage dei pretendenti. Storie relative a Telegono, un figlio di Odisseo che uccide il padre, sposa Penelope e viene spedito da Circe alle Isole dei Beati. Nel frattempo, Penelope genera Pan dal dio Hermes.

Già a prima vista, emergono alcune tendenze di fondo della mitologia greca. Anzitutto, il criterio cronologico si interseca con quello geografico, e il racconto tende a condensarsi attorno a grandi saghe o grandi aree geografiche. In effetti, un racconto «universale» del mito greco può procedere per genealogie, nel tentativo di ordinare tutte le storie lungo l'asse diacronico del tempo, dall'origine del mondo fino all'oggi. Alternativamente, si può procedere lungo una direttrice geografica, per esempio da nord a sud, a partire dai miti relativi agli Iperborei (letteralmente «ultranordici»), mitica popolazione di beati, visitata da eroi come Eracle o Perseo) fino agli Etiopi, un popolo che il mito greco colloca variamente nell'estremo sud, alle foci del Nilo e vicino alle dimore del Sole (dalle cui scottature discende il colore nero della pelle). Apollodoro – e certo altri prima di lui – segue un criterio misto. Il mito greco sembra in effetti animato da due tendenze opposte. Da un lato, abbraccia tutto il tempo e tutto lo spazio geografico, ed è quindi davvero *universale*. Dall'altro, ci sono invece singoli miti del tutto *puntuali* sul piano spazio-temporale. Vediamo ora qualche esempio di questa dialettica fra universale e puntuale.

La scoperta del vino viene attribuita a Dioniso, una divinità che secondo il mito proviene da oriente e conquista progressivamente tutta la Grecia, fino a divenire un dio panellenico – anche attraverso episodi drammatici come quello raccontato nelle *Baccanti* di Euripide: resa folle da Dioniso, la madre del re di Tebe uccide atrocemente il figlio, reo di avere ostacolato il culto del dio. Al tempo stesso, ci sono varianti locali. Secondo un mito molto popolare nell'isola Chio, la vite fu introdotta da un figlio di Dioniso e Arianna, Oinopion, evidentemente un forte bevitore, perché il suo nome significa «Bevi-vino»: è questo un mito tipicamente locale, che rievoca le origini di quello che era considerato il vino più squisito della Grecia, per l'appunto quello di Chio. Analogamente, Omero era considerato il poeta panellenico per eccellenza, e la sua cecità probabilmente riflette proprio l'«imparzialità» della poesia omerica nei confronti delle più svariate audience greche. Contemporaneamente, molte città rivendicavano i natali del poeta, e proprio a Chio operavano gli Omeridi, una gilda di cantori che si proclamavano discendenti di Omero. Ancora oggi si conserva una sorta di seggio denominato «pietra del maestro» (*daskalopetra*), che gli isolani di ogni epoca ritenevano la cattedra dalla quale Omero insegnava canto ai bambini di Chio.

Un fenomeno simile si può osservare lungo l'asse cronologico: narrazioni che abbracciano spazi temporali enormi – la *Biblioteca*, sulla falsariga di opere antiche come la *Teogonia* o il *Catalogo delle Donne* di Esiodo – convivono agevolmente con

narrazioni anche molto lunghe che si concentrano invece solo su episodi molto brevi (l'*Iliade*, ad esempio, copre un segmento di pochi giorni della decennale guerra di Troia: vedi cap. 3, par. 1). Nell'epica antica, in effetti, troviamo poemi di carattere catalogico, che trattano separatamente le genealogie degli dei e degli eroi, e al tempo stesso opere che intrecciano intorno a un unico e breve episodio vicende che coinvolgono sia dei che eroi. Il poeta Simonide esprime quest'idea con una bella immagine: Esiodo è un giardiniere, e Omero un intrecciatore di corone. L'uno «piantò» le narrazioni mitiche sugli dei e sugli eroi, l'altro intrecciò con quelle la corona dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Ecco dunque un chiaro parallelismo fra i primi poeti greci che conosciamo: da una parte le corone di Omero, l'*Iliade* e l'*Odissea*, dall'altra, simmetricamente, le mitologie di Esiodo, quelle degli dei (*Teogonia*) e quelle degli eroi (*Catalogo delle Donne*). A partire dalle distinte mitologie esiodee, Omero ha *mescolato* e *intrecciato* i due mondi, come *Iliade* e *Odissea* – ricche di cambiamenti di scena e intrecci fra mondo divino ed eroico – mostrano nel modo migliore. Il giardiniere Esiodo ha seguito l'ordine naturale delle stirpi, che germinano le une dalle altre secondo uno schema lineare, mentre le corone dell'artigiano Omero sono un prodotto per così dire artificiale e complesso (vedi cap. 3, par. 1).

Anche i poeti epici, lirici e tragici – con un procedimento che diremmo «fotografico» – metteranno a fuoco singoli episodi che nei grandi cataloghi sono visibili solo come minuscoli elementi di un paesaggio molto vasto. Questi singoli «ingrandimenti», tuttavia, presuppongono sempre *tutto* il repertorio universale del mito, all'interno del quale il singolo episodio si collocava. L'uso di questo zoom è poi piuttosto disinvolto: l'immagine ingrandita mantiene un'alta risoluzione, perché i dettagli poco chiari vengono integrati e ritoccati dal poeta, come in una foto rielaborata al computer. Tale disinvoltura rivela un'altra peculiarità del mito: la sua capacità di adattarsi a contesti molto diversi. I miti hanno di solito infinite varianti, che si accompagnano in genere ad alcuni elementi fissi: le fatiche di Eracle, per esempio, sono elementi costanti, ma il loro ordine e la loro esatta collocazione possono variare. I Greci non sentivano queste varianti come contraddittorie, e anzi seppero sfruttare splendidamente la flessibilità del mito, caricandola di significati ideologici ogni volta diversi.

Fra miti degli dei e miti degli eroi, c'è una fondamentale differenza: le storie divine raccontano in che modo – attraverso lotte di successione, guerre contro mostri e successive nascite di dei «giovani» – si è formato il *pántheon* olimpico. Si tratta di una narrazione che tende verso l'ordine attuale, incarnato dal regno di Zeus: a questo punto la storia degli dei di fatto si conclude, il loro mondo è ormai perfetto e immutabile. Ecco perché gli dei di Omero appaiono in qualche modo frivoli: il punto è che la loro storia si è conclusa, le loro figure sono come congelate, perfino la loro biologia si è arrestata. Efesto sarà eternamente zoppo, Zeus per sempre barbuto e maturo, Artemide giovane e vergine in eterno, e così via. I grandi cambiamenti, le lotte dinastiche, i pericoli, sono ormai cosa del passato: nulla di importante può più accadere, e dunque non resta che banchettare allegramente sull'Olimpo, fare l'amore, litigare (mai troppo seriamente), e soprattutto giocare di

tanto in tanto con i soldatini umani, per poi magari distruggere capricciosamente il fortino: è quel che fa Apollo con il muro degli Achei «come un bimbo la sabbia sulla riva del mare, che dopo aver costruito i suoi giochi infantili, di nuovo con i piedi e le mani rovescia tutto giocando» (*Iliade* XV, vv. 362-66). Ecco allora che i medesimi avvenimenti assumono un sapore tutto diverso sull'Olimpo e sulla terra. Un'assemblea litigiosa fra dei, nell'*Iliade* (I, vv. 495 sgg.), finisce dopo qualche scaramuccia in una sonora risata degli Olimpici, e la stessa risata corona l'adulterio di Ares e Afrodite nell'*Odissea*, cui gli dei assistono con atteggiamento divertito e guardone (VIII, vv. 266 sgg.): di qui, ancor'oggi, le espressioni «serenità olimpica» e «risata omerica», a indicare un gioioso e superiore distacco. Fra gli uomini, invece, non c'è proprio niente da ridere: l'adulterio di Elena e l'assemblea che accende l'ira di Achille causano la guerra di Troia e «infiniti lutti» anche fra gli Achei. A partire da Esiodo, la successiva storia del mito greco può essere descritta come un insistente tentativo – non sempre riuscito – di «educare» gli dei omerici, così angosciosamente imprevedibili.

Se i miti degli dei tendono verso uno stato di cose che *sarà per sempre*, le storie degli eroi descrivono invece un'era estinta, un mondo che *non sarà mai più*. L'eroe greco non è un paladino senza macchia, può anzi essere immorale: l'espressione «fare l'eroe» sarebbe inconcepibile in greco. L'eroe, che è parola greca ma ha un significato del tutto diverso nelle lingue moderne, si definisce piuttosto per la sua appartenenza a una diversa fase della storia del mondo e per il fatto di essere un oggetto di culti locali (vedi cap. 7, par. 4). La fine degli eroi è innescata proprio dalla guerra di Troia, l'episodio forse più famoso, se non altro grazie a Omero. Diversi testi epici, infatti, parlano di un «piano di Zeus» per annientare gli eroi e porre fine agli incontri e ai connubi amorosi fra dei e mortali. La guerra di Troia, e i travagliati ritorni degli Achei, sono lo strumento di questo sterminio: qualcuno – per esempio Odisseo, dotato di uno spirito di adattamento fuori dal comune – sopravviverà, ma nulla sarà più come prima. Agli eroi – chiamati anche semidei per la loro stretta parentela con gli Olimpici (vedi cap. 7, par. 4) – succederà una stirpe più debole e meschina, quella degli uomini attuali, che abita un mondo povero e ristretto. Gli dei, ormai, raramente vi mettono piede.

Il mito greco, dunque, si articola in due mondi: quello divino e quello eroico. Entrambi sono definitivamente conclusi, sebbene per ragioni opposte: gli eroi perché estinti, gli dei perché hanno ormai raggiunto la loro forma definitiva, e rimarranno per sempre così, «congelati» nell'ultimo atto della loro storia. Il cosmo bipartito del mito si oppone nel suo insieme al mondo degli uomini attuali, che non possono accedervi se non attraverso i poteri profetici e visionari delle Muse, degli oracoli e dei misteri religiosi: ecco dunque il carattere *remoto* e *separato* del mito. Il senso di questa frattura profonda rispetto al mondo non solo degli dei, ma anche degli eroi, permea di sé la civiltà greca. Il pessimismo sconcolato, il senso profondo dei limiti dell'uomo, l'ansioso desiderio di un contatto con divinità poco rassicuranti: tali e altre caratteristiche del mondo arcaico-classico sono senza dubbio collegate con questo senso di distanza. Ma che origine ha questa frattura?

Pur con tutte le cautele del caso, la fine degli eroi connessa con la guerra di

Troia corrisponde in effetti a una frattura storica, ossia la fine – in qualche modo catastrofica – dei regni micenei, cui fece seguito il cosiddetto medioevo greco, un mondo davvero impoverito, che serbava però la memoria confusa di un'antica grandezza, confermata dalle rovine dei palazzi micenei, delle tombe monumentali e della stessa Troia, che ai «piccoli» greci delle età successive (vedi cap. 2, par. 2) dovevano apparire l'opera di una stirpe di super-uomini tragicamente estinta (gli eroi semidei, per l'appunto). Di qui la poesia omerica e l'idea che la storia del mondo si componga di età o generazioni discrete, di modo che Esiodo, nel mito delle razze, distingue cinque stirpi, separate da catastrofiche estinzioni: 1. *Stirpe aurea*; 2. *Stirpe argentea*; 3. *Stirpe bronzea*; 4. *Semidei* «più giusti e migliori, eroi divini»; 5. *Stirpe ferrea* (fra cui il poeta). In questo mito, confluiscono tratti fiabeschi e confuse nozioni storiche (il passaggio dall'età del bronzo al ferro, la consapevolezza di un passato glorioso di «eroi divini», ossia i Micenei). La storia si è ripetuta dopo la caduta di Bizanzio, quando sotto i Turchi la Grecia sprofondò in una condizione di ignoranza e arretratezza in qualche modo paragonabile al «medioevo» post-miceneo. Ecco due interessanti testimonianze ottocentesche (Kakridis, 1978, pp. 17 e 38):

«C'è un'altura cosparsa di lastre di marmo, fino a cinque metri di lunghezza e due/ due e mezzo di larghezza. Questo è il monumento dell'Elleno, e dicono che lì sia sepolto un Elleno tanto grande quanto la sua tomba» (Costantinopoli).

«Una vecchia di Andros, che sapeva le nostre storie antiche, ci disse che le stirpi degli uomini sono quattro: prima vissero i Draghi, poi gli Elleni di altra religione, poi i Veneziani, e poi i Turchi» (Andros, Cicladi).

«Elleni» è qui naturalmente il nome dei Greci antichi, che ora invece si chiamavano perlopiù «Romei» (vedi cap. 2, par. 2). Nella fantasia popolare, «Elleni» ha ora precisamente il significato che aveva il termine eroi (o semidei) nel mito antico: una stirpe più grande e più forte, vissuta in un'era remota e poi estinta. Fra confusi ricordi storici, alimentati dalla contemplazione di tombe e grandiose rovine, emerge quel medesimo senso di passata grandezza che permea l'epica omerica, e che Foscolo, da poeta di madre greca, intuì genialmente nei *Sepolcri* (vv. 279-88):

Un dì vedrete
mendico un cieco errar sotto le vostre
antichissime ombre, e brancolando
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
e interrogarle. Gemeranno gli antri
secreti, e tutta narrerà la tomba
Ilio raso due volte e due risorto
splendidamente su le mute vie
per far più bello l'ultimo trofeo
ai fatati Pelídi.

6.3. *Duttilità del mito: Prometeo fra aquile, terremoti e ombrellini*

Abbiamo accennato nel paragrafo precedente a quegli ingrandimenti «mitofotografici» che permettevano agli autori greci di mettere a fuoco singoli frammenti del vasto racconto mitologico che troviamo nei cataloghi epici e poi in opere compilative come quella di Apollodoro. Vediamone ora un esempio attraverso il mito di Prometeo, che in Apollodoro non è che un piccolo segmento della prima sezione. Il più antico racconto è nella *Teogonia* di Esiodo (vv. 507-13):

Iapeto la fanciulla oceanina dalle belle caviglie,
Climene, si prese per sposa e con lei lo stesso talamo ascese
ed essa a lui Atlante, dal cuore violento, partorì come figlio;
partorì l'orgoglioso Menezio, e poi Prometeo,
versatile e astuto, e il malaccorto Epimeteo,
che il male fin dall'inizio procurò agli uomini che mangiano pane:
per primo infatti nella sua casa accolse la donna formata da Zeus.

Sin qui, Esiodo si mantiene fedele al suo stile, delineando con rapidi tratti la discendenza dei Titani. I versi successivi raccontano succintamente le pene inflitte da Zeus a Menezio e Atlante. Se Epimeteo sembra scomparire nel nulla, un po' di spazio è invece riservato a Prometeo (vv. 521-25):

Zeus legò Prometeo dai vari pensieri con inestricabili lacci,
con legami dolorosi, che a mezzo d'una colonna poi avvolse,
e sopra gli avventò un'aquila, ampia d'ali, che il fegato
gli mangiasse immortale, che ricresceva altrettanto
la notte quanto nel giorno gli aveva mangiato l'uccello dall'ampie ali.

Benché il supplizio di Prometeo fosse una scena molto famosa, spesso rappresentata nella pittura vascolare arcaica e classica e argomento – come diremo – di un'intera tragedia di Eschilo, la narrazione è ancora relativamente rapida e povera di particolari. Nei versi successivi, il poeta racconta come Eracle uccise infine l'aquila, spinto dal padre Zeus che voleva concedergli un'impresa gloriosa. A questo punto, tuttavia, il racconto fa un passo indietro, per rievocare la ragione del rancore di Zeus nei confronti di Prometeo. La scena è posta a Mecone, o Sicione, nel Peloponneso, nell'era dei semidei, quando gli eroi avevano frequenti contatti con gli dei e soprattutto condividevano con loro il momento del pasto (vv. 536-69):

Prometeo un grande bue, con animo consapevole,
spartì, dopo averlo diviso, per ingannare la mente di Zeus;
da una parte infatti carni e interiora ricche di grasso
pose in una pelle, nascoste nel ventre del bue,
dall'altra ossa bianche, con perfido inganno,

con arte disposte, nascoste nel bianco grasso.
E allora a lui disse il padre degli uomini e degli dei:
«O figlio di Iapeto, illustre fra tutti i signori,
amico mio caro, con quanta ingiustizia facesti le parti.»
(...)
Zeus riconobbe l'inganno, né gli sfuggì, e mali meditava in cuore
per gli uomini mortali e a compierli si preparava.
Con ambedue le mani il bianco grasso raccolse;
si adirò dentro l'animo e l'ira raggiunse il suo cuore,
come vide le ossa bianche del bue frutto del perfido inganno:
è da allora che agli immortali la stirpe degli uomini sulla terra
brucia ossa bianche sugli altari odorosi.
Molto indignato gli disse Zeus adunatore di nubi:
«O figlio di Iapeto, tu che sopra tutti sai cose sagge,
caro amico, non mi sfuggì la tua arte ingannevole.»
Così disse Zeus irato, che sa immortali pensieri,
non concesse più ai legni la forza del fuoco indefesso
per gli uomini mortali che sulla terra hanno dimora.
Ma il prode figlio di Iapeto lo ingannò
rubando il bagliore lungisplendente del fuoco indefesso
in una ferula cava; s'addolorò in fondo al cuore
Zeus alto tonante, e l'animo gli arse dall'ira
appena vide fra gli uomini il bagliore lungisplendente del fuoco.

Ecco dunque uno di quegli ingrandimenti «ritoccati» cui accennavamo: Esiodo improvvisamente dilata il racconto attraverso lunghi discorsi diretti, ovviamente di sua invenzione. Dopo il furto del fuoco, anche il ritmo narrativo rallenta, e il racconto si fa insolitamente generoso di dettagli (vv. 573 sgg.), evidenti nella vestizione di Pandora, la prima donna, che Zeus invia come punizione agli uomini. È dunque una narrazione di sapore omerico, non priva – peraltro – di suggestivi effetti di scorcio: le «belve terribili» istoriate sul diadema d'oro di Pandora (vv. 581-82) preludono ai mali spaventosi che la donna infliggerà all'uomo, come chiariranno i versi immediatamente successivi. Perché questo improvviso ingrandimento? Indubbiamente, Prometeo è protagonista di vicende di portata enorme: la sua storia è collegata con il possesso del fuoco da parte dell'uomo, con la presenza del male, simboleggiato dalla donna, e soprattutto con l'origine del sacrificio (vedi. cap. 7, parr. 1-3).

Esiodo tornerà alla figura di Prometeo nel suo poema più maturo, le *Opere e i giorni*. Qui il poeta attribuisce all'inganno di Prometeo la punizione inflitta all'uomo dagli dei, che «tengono nascosto il sostentamento» (v. 47) e lo obbligano al penoso lavoro. L'inganno, però, non è più quello del sacrificio, ma esclusivamente il furto del fuoco. Riappare inoltre, per ordine di Zeus, la bella Pandora (dora vuol dire «doni», e *pan* «tutto»), il funesto dono all'uomo da parte degli dei (*Le opere e i giorni* vv. 69-95):

Così disse, e quelli obbedirono a Zeus signore, figlio di Crono;
allora di terra formò l'illustre Zoppo un'immagine
simile a vergine casta, secondo la volontà del Cronide;

la cinse e l'adornò la dea Atena occhio azzurro,
attorno le dee Grazie e Persuasione signora
le posero auree collane, attorno a lei
le Ore bella chioma intrecciaron collane di fiori di primavera;
e ogni ornamento al suo corpo adattò Pallade Atena.
Dentro al suo petto infine il messaggero Ermes
menzogne e discorsi ingannevoli e scaltri costumi
pose, come voleva Zeus che tuona profondo, e dentro la voce
le pose l'araldo di dei e chiamò questa donna
Pandora, perché tutti gli abitanti delle case d'Olimpo
la diedero come dono, pena per gli uomini che mangiano pane.
Poi, dopo che l'inganno difficile e senza scampo ebbe compiuto,
a Epimeteo il padre mandò l'illustre Ermes,
araldo veloce, a portare il dono degli dei; ed Epimeteo
non volle porre mente, come a lui Prometeo diceva,
a non accogliere mai dono da Zeus Olimpio, ma rimandarlo
indietro, che qualche male non dovesse venire ai mortali:
però solo dopo che l'ebbe accolto, quando subì la disgrazia, capì.
Prima infatti sopra la terra la stirpe degli uomini viveva
lontano e al riparo dal male, e lontano dall'aspra fatica,
da malattie dolorose che agli uomini portan la morte
– veloci infatti invecchiano i mortali nel male –
Ma la donna, levando con la mano dall'orcio il gran coperchio,
li disperse, e agli uomini procurò i mali che causano pianto.

Le principali differenze fra le versioni del mito che troviamo nelle due opere esiodee sono tre: nelle *Opere*, anzitutto, l'occultamento dei mezzi di sussistenza per l'uomo, con il seguente obbligo del lavoro, è legato all'inganno di Prometeo contro Zeus; in secondo luogo le *Opere* chiariscono bene in che senso e perché Pandora è l'origine di tutti i mali, cosa che nella *Teogonia* è lasciata nel vago; infine, riappare la figura dello sciocco Epimeteo, che nella *Teogonia* rimane decisamente in ombra. Se d'altra parte le *Opere* arricchiscono di significato morale la vicenda, è però da notare che rispetto alla *Teogonia* il mito di Prometeo è più rapido e condensato, mentre torna ad ampliarsi nella parte dedicata a Pandora e alle sofferenze che affliggono l'umanità, con la suggestiva immagine dell'orcio dei mali. Le modifiche non sono comunque casuali: nelle *Opere*, che sono incentrate non sugli dei, ma sull'uomo e sul suo orizzonte etico, il mito serve a spiegare la realtà umana, mentre aspetti legati alle vicende degli dei passano in secondo piano o addirittura scompaiono (per esempio la punizione di Prometeo). Vediamo dunque come lo stesso mito, anche presso lo stesso autore, possa essere piegato a significati diversi.

In Esiodo, il titano Prometeo è soprattutto un ribelle al volere degli dei, da cui viene giustamente punito. Ben diversa è la sua immagine moderna, tanto che il termine «titanico» evoca oggi un'idea di eroico sforzo, e il più ricercato «prometeico» indica addirittura un atteggiamento di tragica e coraggiosa sfida al cielo. È questa in effetti l'immagine di Prometeo nella famosissima poesia che gli dedicò Goethe (*Prometeo*, 1774). L'esaltazione di Prometeo si spiega qui con il gusto dell'autore e dell'epoca per un Io smisurato che si oppone impavido a oscure forze sovraumane. La radice di questa immagine così lontana da Esiodo risiede senza dubbio nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo. La scena della tragedia è collocata

nell'arido Caucaso, dove Prometeo è costretto a scontare la sua pena per avere sottratto il fuoco a Zeus. L'intera tragedia, per un totale di oltre mille versi, ruota dunque intorno a una vicenda che nella *Teogonia* ne occupa appena cinque: un esempio ancora più notevole di ingrandimento mitofotografico.

Nel prologo, Prometeo è incatenato alla roccia da Efesto, con l'aiuto degli spaventosi Kratos e Bia, incarnazione di una spietata violenza. Rimasto solo, egli lamenta l'ingiusta punizione di Zeus, ma la solitudine dei suoi patimenti viene poi interrotta dall'ingresso di diversi personaggi misericordiosi: il coro di Oceanine, acquatiche fanciulle cui Prometeo ricorda tutti i benefici che l'umanità ha ricevuto da lui, Oceano, loro padre, che spinge invano Prometeo a cessare la sua ribellione, e infine Ió, un'altra vittima della violenza di Zeus: sedotta dal dio e poi abbandonata, la fanciulla è alla mercé di una gelosissima Era, che l'ha resa folle costringendola a uno sfibrante giro del mondo. A questi personaggi pieni di compassione subentra poi, con effetto di forte contrasto, il dio Hermes, rappresentato come un servile esecutore degli ordini di Zeus. Fra minacce e lusinghe, egli vorrebbe indurre Prometeo a rivelargli una profezia relativa a un pericolo fatale per Zeus. Ma il Titano è irremovibile, e al termine della tragedia uno spaventoso tuono preannuncia un cataclisma scatenato da Zeus, che inabisserà nel Tartaro il disgraziato Prometeo.

Questo Prometeo teatrale sembra una vittima coraggiosa e sfortunata della violenza cieca degli dei, ma l'immagine di uno Zeus crudele è inverosimile in un poeta come Eschilo, che ha fatto della giustizia divina l'ossatura ideologica della sua opera. Il *Prometeo Incatenato* era, però, parte di una trilogia a lui dedicata. Si può dunque dubitare dell'autenticità dell'opera, oppure ipotizzare che questa impressione fosse rovesciata in una delle altre due tragedie perdute (*Prometeo Liberato* e *Prometeo Portatore di fuoco*). Tuttavia, nel *Prometeo Incatenato* al protagonista è offerta la possibilità di esporre lungamente il suo punto di vista, e dunque la tragedia presta il fianco all'interpretazione che ne è stata data poi in Europa. Insieme alle atroci e apparentemente ingiuste sofferenze, spicca inoltre la filantropia di Prometeo, evidente nei famosi versi in cui egli rivendica i suoi doni all'umanità (vv. 436-71):

Ma udite la miseria dei mortali prima indifesi e muti come infanti, a cui io diedi il pensiero e la coscienza (...) Essi avevano occhi e non vedevano, avevano orecchie e non udivano, somigliavano a immagini di sogno, perduravano un tempo lungo e vago e confuso, ignoravano le case di mattoni, le opere del legno: vivevano sotterra come labili formiche, in grotte fonde, senza il sole; ignari dei certi segni dell'inverno o della primavera che fioriva o dell'estate che portava i frutti, operavano sempre e non sapevano, finché io indicai come sottilmente si conoscono il sorgere e il calare degli astri, e infine per loro scoprii il numero, la prima conoscenza, e i segni scritti come si compongono, la memoria di tutto... E aggiuncai le fiere indomite, le asservii al giogo e alla soma perché esse succedessero ai mortali nelle grandi fatiche, e legai al cocchio lo sfarzoso e docile cavallo, fregio d'ogni ricchezza ed eleganza. E inventai il cocchio al marinaio, su ali di lino errante per i mari. Mille cose inventai per i mortali, e ora, infelice, non ho scampo che mi affranchi dal male che mi preme.

Nei versi successivi, Prometeo incassa la benevolenza del coro («Immeritato male»), e rivendica poi con orgoglio l'invenzione della medicina, dell'arte della

profezia e del sacrificio con «carni avvolte di adipe» (v. 496): indubbiamente un'eco della *Teogonia*, che assume qui un segno positivo. Infine, l'orgogliosa conclusione: «Sappilo in breve: tutto ciò che gli uomini conoscono, proviene da Prometeo» (vv. 505-06).

Questo, dunque, il nuovo Prometeo di Eschilo. Alcune novità del mito sono dovute a esigenze drammaturgiche, genialmente soddisfatte dal poeta. L'improvviso cataclisma finale è un'invenzione di Eschilo, che di fatto sostituisce l'aquila divoratrice, relegata fuori scena in un lontano futuro. Se ne può intuire la ragione: l'azione tragica deve concludersi in un solo giorno, così il dolore viene preferibilmente rappresentato sotto forma di catastrofi improvvise, che non prevedono la durata nel tempo com'è invece il caso dell'interminabile supplizio inferito dall'aquila. Ma c'è di più. Il *Prometeo* trasforma profondamente il motivo esiodeo del fuoco sottratto a Zeus, perché ora non si tratta più di un furto ingiusto: l'accento batte sulla generosità del Titano, che con straordinaria inventiva scopre tutte le tecniche e ne fa dono agli uomini. Scompare invece quasi del tutto il motivo del sacrificio, che viene stranamente assimilato a una qualsiasi tecnica. Perché? L'Atene del V secolo aveva conosciuto uno straordinario sviluppo delle tecniche e una laicizzazione della cultura, e questo spiega in parte le innovazioni apportate da Eschilo al mito. Gli Ateniesi, infatti, dedicavano a Prometeo un'importante festa, le *Prometee*, in cui una staffetta di fiaccole ricordava evidentemente il furto del fuoco. Prometeo diviene così un eroe dell'ingegno, come emerge anche nella rivisitazione di Aristofane, che recupera a fini comici proprio il motivo del sacrificio. Negli *Uccelli*, il Titano si rivela a Pisetero, il fondatore di «Nubicuculia»: è la fantasmagorica città dei «cuculi-fra-le-nuvole», abitata da uccelli ben decisi a soppiantare gli dei nel governo del mondo (vv. 1505-46):

PROMETEO: Guai a me, se Zeus mi vede qui! Ma voglio raccontarti tutto quello che succede su in cielo: prendi quest'ombrellino, e tienilo sopra la mia testa. Così gli dei non mi vedranno (...)

PISETERO: Che idea prometeica: un colpo di genio! Svelto, mettili sotto e parla senza paura.

PROMETEO: Da quando avete costruito nell'aria, Zeus è spacciato: gli uomini hanno smesso di sacrificare agli dei, e su da noi non arriva più il profumo dei cosciotti. E senza vittime ci tocca digiunare (...) Gli dei barbari sono affamati, e strillano come matti. Pare caleranno in armi contro Zeus, se non fa riaprire i mercati: vogliono importare salsicce di trippa... Ma voglio dirti chiaro e tondo una cosa: verranno qui degli ambasciatori di Zeus, per trattare un armistizio. Ma voi non firmate! A meno che Zeus non restituisca lo scettro agli uccelli e non ti dia in moglie Regina (...) Sai, è una ragazza splendida. È lei che si mette in pentola il fulmine di Zeus e tutto il resto: il buonsenso, il buongoverno, l'equilibrio, gli arsenali, la calunnia (...) Se riesci a fartela dare, sarà tutto tuo. Ecco perché sono qui: volevo avvertirti. Da sempre voglio bene agli uomini.

PISETERO: Già: le nostre belle grigliate sono tutto merito tuo!

A tempo debito, i Greci ridevano beatamente dei loro dei. Qui il rituale del sacrificio (il profumo che giunge in cielo per «invitare a cena» la divinità, il fatto che a partire dall'episodio di Mecone si bruci il grasso riservando agli uomini carni e interiora abbrustolite) viene volto in riso nell'atmosfera liberatoria di un'allegria grigliata, per l'invidia di grotteschi dei barbarici che – contro il corretto rituale

greco – vorrebbero ora impadronirsi proprio delle interiora (le «salsicce di trippa»). Aristofane sembra poi anche travolgere in una risata il cupo – e tradizionale – misoginismo che traspare in Esiodo: ogni bene è nelle mani furbesche della bella Regina, una controparte divina di Aspasia, la fascinosa amante di Pericle che ebbe sulla politica ateniese un'enorme influenza. Lo stesso Prometeo, del resto, appare in scena con un ingegnoso quanto femminile ombrellino.

Il motivo delle tecniche ingegnose si ritrova anche nella rivisitazione del mito proposta dal sofista Protagora nell'omonimo dialogo di Platone (320c):

«Devo esporvi la mia tesi con un mito, come un vecchio che parla a dei giovani, oppure attraverso un discorso ragionato?» Molti fra la platea risposero a Protagora di procedere come preferiva. «Mi sembra dunque più grazioso raccontarvi un mito», disse.

Protagora comincia così il racconto: quando gli animali furono plasmati dalla terra, Epimeteo distribuì loro le facoltà (forza, velocità ecc.) per assicurare a ciascuno la sopravvivenza, ma per dabbennaggine dimenticò che ancora mancava l'uomo (321c-322d):

«Ma ecco arriva Prometeo, e vede gli altri animali ben provvisti di ogni cosa, mentre l'uomo è ignudo e inerme, e scalzo e scoperto. E ormai il giorno fatale era vicino: doveva uscire anche l'uomo dalla terra alla luce della vita. Stretto dunque nel dubbio – quale salvezza trovare per l'uomo – Prometeo ruba a Efesto e ad Atena la sapienza artigianale, insieme al fuoco e così la dona all'uomo (...) Ne viene all'uomo una vita ingegnosa; Prometeo – così si racconta – pagò invece più tardi il fio del furto, per colpa di Epimeteo (...) In seguito, l'uomo rapidamente articolò voce e parole grazie all'arte, e scoprì abitazioni, vesti, calzature, coperte e come trarre nutrimento dalla terra. Gli uomini, così muniti, dappricipio vivevano dispersi, né c'erano città. E perivano uccisi dalle fiere, perché inferiori erano in tutto, e le tecniche erano un valido ausilio al nutrimento, ma insufficiente per la guerra alle fiere: non avevano infatti la politica, di cui l'arte guerresca era una parte. Cercavan dunque di raccogliersi e salvarsi attraverso la fondazione di città; una volta raccolti, però, si macchiavano di mutue ingiustizie perché eran privi dell'arte politica, sicché, dispersi, erano ancora pasto delle fiere. Allora Zeus, colto dall'ansia per la nostra stirpe – che non perisse interamente – invia Hermes agli uomini, latore di giustizia e rispetto, perché vi fossero elementi di unità: ordine in città e legami di amicizia. Hermes chiede dunque a Zeus come dar giustizia e rispetto agli uomini (...) «Danne a *tutti*», disse Zeus, «e *tutti* ne partecipino: non sorgerebbero città, se – come avviene per le tecniche – pochi di loro ne fossero a parte.»»

Il mito di Prometeo, nel *Protagora*, appare profondamente rinnovato: vari «materiali» del mito esiodeo sono ripresi per essere diversamente dislocati in modo da aderire al nuovo quadro ideologico che Protagora vuole tracciare. Eccone una lista:

- la dabbennaggine di Epimeteo (*Le opere e i giorni* vv. 83-89);
- la nascita della religione (*Teogonia* vv. 555-56);
- il furto del fuoco (*Teogonia* vv. 565-67; *Le opere e i giorni* vv. 47-52);
- le arti di Efesto e Atena (*Teogonia* vv. 571-80; *Le opere e i giorni* vv. 60-64; 76);
- la donna modellata dalla terra (*Teogonia* vv. 570-72; *Le opere e i giorni* vv.

– il ruolo del messaggero Hermes (*Le opere e i giorni* vv. 66-67; 77-85).

Un altro elemento importante che Protagora riprende da Esiodo è infine il concetto di «giustizia e rispetto»: si può dire che, in generale, scopo delle *Opere* sia proprio l'insegnamento di questa virtù, che – non diversamente dal mito di Protagora – è sentita come superiore rispetto alle tecniche professionali. Proprio questo elemento esiodeo viene giocato da Protagora contro l'esaltazione delle tecniche del *Prometeo* eschileo: le tecniche di cui si vanta il Titano nella tragedia sono insufficienti, ci vuole proprio quell'arte politica, fatta di civile convivenza, diplomazia, rispetto ecc., che manca all'eroe tragico, e che invece funge da base per l'immagine rosea della democrazia propugnata da Protagora (il cui discorso, in effetti, può essere considerato un manifesto dell'ordinamento democratico, perché l'arte politica appartiene a *tutti*, e dunque *tutti* – come poi Protagora ribadirà – hanno diritto a partecipare all'attività di governo). Con Protagora abbiamo dunque un nuovo ingrandimento mitofotografico della vicenda di Prometeo, che è piegata ora a esigenze ideologiche del tutto diverse. Notiamo anche che il mito, nelle mani del sofista, non è più sentito come la forma naturale di espressione, ma come un'opzione discorsiva «graziosa», perché simile a una favola, che si affianca al «discorso ragionato», in greco *logos*. L'antitesi fra mito e *logos* divenne un motivo importantissimo nella Grecia classica.

6.4. Dal mito al logos?

Senza cercare un'impossibile definizione di mito, abbiamo sin qui visto alcune caratteristiche della famiglia mitica greca: il carattere di racconto tradizionale e anonimo, che in un mondo orale permea di sé tutta la società, la dialettica fra universale e puntuale, la remota separatezza, e infine – attraverso l'esempio di Prometeo – la duttilità. Accanto a queste caratteristiche, ce ne sono poi alcune che riguardano un gran numero di miti, come ad esempio la connessione – riscontrabile in molti miti ma certo non in tutti – fra una vicenda mitologica e un rituale religioso praticato in epoca storica. Insieme a queste caratteristiche «secondarie», sarebbe interessante proporre anche una rassegna delle interpretazioni moderne, ma in entrambi i casi occorrerebbe una trattazione lunghissima, e le teorie moderne ci parlerebbero forse più della *nostra* civiltà che di quella dei Greci (vedi cap. 7, par. 3). Concentriamoci dunque sulla parola greca *mythos*, da cui l'italiano «mito» deriva, e vediamo in che modo i suoi usi e significati possono aiutarci a meglio comprendere la mitologia greca.

In Omero, *mythos* significa semplicemente discorso o parola, e in generale «fino al V secolo a.C., *mythos* è una parola neutra: può designare qualsiasi discorso. È soltanto a partire dal momento in cui l'autore oppone la sua verità a un discorso venuto da un altro luogo che il mito è rigettato dal lato della menzogna, dell'artificio e dell'inganno. Così, il poeta lirico Pindaro constata amaramente che i «miti», sagacemente ornati di belle menzogne dai poeti, trionfano sulla verità agli

occhi dell'opinione pubblica (*Olimpica* 1, vv. 28-29). A sua volta, lo storico Erodoto utilizza *mythos* per screditare una spiegazione non verificabile (*Storie* II 23) o delle avventure incredibili (II 45). Tucidide, qualche anno più tardi, adotta la stessa definizione negativa di mito, quando utilizza *mythodes* [mitico] per gettare, insieme con Omero, il suo predecessore nella pattumiera della storia» (Saïd, 1994, p. 9). L'uso consapevole della categoria del mito in opposizione alla verità avrà lunga vita, ed è alla base di quelle storie del pensiero europeo che vedono nella Grecia antica l'affermarsi definitivo della razionalità occidentale, lungo un percorso che porta all'affrancamento dalle nebbie del pensiero mitico: nei casi citati, più o meno esplicitamente, al mito (*mythos*) viene opposto il *logos*, una parola greca che significa al tempo stesso «discorso», «ragione», e – soprattutto – «razionalità». Gli «eroi» e i «cattivi» di questa lotta fra *mythos* e *logos* sono molti, e basterà qui ricordarne qualcuno.

Il cattivo per eccellenza è naturalmente Omero, che insieme a Esiodo incarna e propaga il pensiero mitico, nebuloso, irrazionale, pericolosamente simile a quello delle civiltà «inferiori» sconfitte dall'Europa in secoli di espansionismo. Contro le tenebre si levano allora i filosofi, ossia quei pensatori che Aristotele ha indicato come suoi predecessori e che di conseguenza ancor'oggi figurano nei manuali di filosofia. Ecco allora che Senofane di Colofone, intorno al 500 a.C., ridicolizza l'antropomorfismo della mitologia greca: se i buoi venerassero dei, anche la divinità sarebbe boomorfa piuttosto che antropomorfa. Oltre al loro aspetto, per di più, gli uomini – per colpa di Omero e di Esiodo – attribuiscono agli dei tutte le loro nefandezze: furti, adulteri, inganni e altre simili vergogne (vedi fr. 10-14 Diels-Kranz). Omero ed Esiodo, in Senofane e presso altri autori razionalisti, sono il costante bersaglio di attacchi polemici, presumibilmente perché la loro influenza sulla società greca era enorme. Contemporaneo a Senofane è Eraclito, che in un celebre frammento immagina di prendere Omero ed Esiodo a bastonate (fr. 22 B 42 Diels-Kranz).

Alcuni intellettuali, invece, accettavano i miti tradizionali, ma solo a patto di farne il simbolo esoterico di concezioni astratte. Questo risultato si può ottenere in due modi: o interpretando allegoricamente Omero, oppure forgiando poemi simbolici, che utilizzano nomi tradizionali per concezioni filosofiche. Il probabile inventore del primo metodo, che ebbe poi una secolare fortuna, è Teagene di Reggio, attivo verso la fine del VI secolo a.C.: per lui – ad esempio – gli dei omerici Apollo, Elios ed Efesto simboleggiano il principio del fuoco, mentre Poseidone e il fiume Scamandro significano «acqua», e così via. Il secondo metodo ha il suo più grande esponente in Empedocle di Agrigento, una specie di poeta-santone attivo in Magna Grecia nel V secolo (vedi cap. 11, par. 3). Nei suoi poemi filosofici, Zeus ed Era – ad esempio – sono trasparenti simboli per il principio del fuoco e dell'aria. Lungo questa via, si arriverà alla posizione di Protagora, per il quale il mito è poco più di un grazioso artificio retorico che può occasionalmente sostituirsi al *logos*.

Accanto all'allegoria, i Greci (e soprattutto i pensatori ionic: vedi cap. 5, par. 1) svilupparono presto un secondo strumento per contrastare le favolose storie dei poeti: la razionalizzazione dei miti. Il primo esponente a noi noto è Ecateo di

Mileto, impegnato nelle rivolte contro i Persiani nei primi anni del V secolo. L'esordio delle sue *Genealogie* mette alla berlina le storie dei Greci, che a lui appaiono «numerose e ridicole». La razionalizzazione è un gioco abbastanza semplice: si prende un mito, lo si spoglia delle caratteristiche più inverosimili e lo si riduce a un evento storico e/o verosimile. Ad esempio, Eracle non riportò dagli inferi il cane Cerbero, come racconta il mito: si trattava in realtà di un normale serpente che viveva sulla terra, chiamato «cane infernale» perché il suo morso era mortale. Ci riallacciamo a questo punto a Erodoto, che curiosamente taccia di «mitologia» proprio Ecateo (*Storie* II 23), e soprattutto a Tuciddide (vedi anche cap. 2, par. 3); quest'ultimo razionalizza la guerra di Troia con lo scopo di dimostrare che la «sua» guerra del Peloponneso è molto più importante della guerra cantata da Omero: basta sottrarre ai miti poetici tutte le loro inverosimiglianze, e la guerra di Troia si sgonfierà fino a ridursi a un fatto storico di importanza relativa – un po' come ancora oggi fanno gli storici quando cercano di ricostruire razionalmente le vicende narrate nell'epos.

Rispetto a Senofane, con Tuciddide siamo ormai un passo oltre i racconti mitologici servono tuttalpiù come fonte storica, ma è chiaro che il sapere scientifico è destinato a spodestarli, e anzi Tuciddide per la prima volta sembra auspicare una fruizione scritta della sua opera, lontana dal potere magico del mito orale e quindi più critica e razionale. Comunque sia, la razionalizzazione dei miti raggiungerà le sue vette alla fine del IV secolo con Evemero, autore di un *Sacro registro* in cui Zeus è interpretato come un importante re, del tutto umano, appartenente a un'epoca passata, che poi con il passare del tempo fu erroneamente promosso al rango di re degli dei. Per questa ragione, ancor'oggi tale metodo – se così lo si può chiamare – prende il nome di «evemerismo». Infine, i veri eroi fondatori della vittoria della ragione sono naturalmente i filosofi classici, Platone e soprattutto il suo allievo Aristotele, che secondo una tradizione interpretativa molto diffusa avrebbe portato a compimento quel che il suo maestro era riuscito soltanto ad abbozzare: la scoperta della logica con il suo corredo di strumenti concettuali (sillogismo, principio di non contraddizione ecc.) e la divisione del sapere nelle sue branche naturali (logica, fisica, metafisica, etica ecc.).

6.5. I paradossi del logos

L'idea di un trionfale cammino dal mito al *logos*, elaborata da alcuni intellettuali greci fra V e IV secolo, ha avuto una fortuna straordinaria; nel corso dei secoli l'Europa si è spesso rispecchiata nella «scoperta» del *logos*. Ancora all'indomani della catastrofe causata dal nazifascismo, tanto incline alla rievocazione degli ideali classici (l'impero di Roma in Italia e una fantomatica Grecia «ariana» in Germania), questo atteggiamento era molto diffuso. Fra le devastazioni causate dalla guerra, che pure avrebbero potuto suggerire qualche legittimo dubbio sulla superiorità del *logos* occidentale, lo studioso tedesco Bruno Snell pubblicava nel 1946 un fortunatissimo libro, dal titolo altisonante di *La scoperta dello spirito. Origine del*

pensiero europeo presso i Greci. Nell'introduzione, Snell si riferisce al pensiero greco-europeo come «l'unica forma di pensiero», una forma che «si libera da ogni relatività storica e tende verso valori incondizionati e duraturi, in una parola verso la Verità». Un simile ottimismo eurocentrico riflette ancora sostanzialmente la posizione di Aristotele: esiste una Verità che pian piano viene «scoperta» dall'uomo prima Greco e poi Europeo. Anche grazie al fortunato libro di Snell, questa concezione per molto tempo ha dominato le grandi sintesi storico-filosofiche e quindi anche la tradizione scolastica nel dopoguerra, ed è ancor'oggi un formidabile e diffusissimo luogo comune. Dal punto di vista filosofico, tuttavia, un simile atteggiamento è entrato in crisi profonda nel mondo di oggi, in cui si sono moltiplicate posizioni che sottolineano i limiti di ogni pretesa di Verità *forte*, fino a ridurre ogni storiografia scientifica – almeno nelle discipline umanistiche – a più o meno fantasiose *narrazioni* di carattere in fondo mitologico. Il discorso sarebbe però lungo e difficile: in questo paragrafo ci limiteremo a sottolineare alcuni paradossi e incongruenze della polarità *mythos/logos* nel mondo greco *anche dal punto di vista logico e storiografico*, ossia sulla base di quelle stesse categorie che dovrebbero giustificare la presunta superiorità della razionalità greco-europea.

Anzitutto, non esiste una definizione aristotelica di mito, ma Aristotele usa la parola fondamentalmente in due accezioni: quella di favola, spesso opposta al concetto di verità, e quella – a quanto pare originale – di trama narrativa. Nella sua incessante raccolta di materiale informativo, naturalmente, Aristotele non disdegna di ricorrere a fonti poetiche e mitografiche, ma anche per lui il mito, quando contrapposto al *logos*, è una categoria eminentemente negativa, che indica un discorso falso o, nella migliore delle ipotesi, soggettivo, di contro all'oggettività della (sua) scienza. Fra l'altro, Aristotele si scaglia paradossalmente proprio contro quegli intellettuali razionalisti che si erano sforzati di raddrizzare i miti: Erodoto è definito un *mitologo* (*La generazione degli animali* 756b), ed è ben nota la sua critica nei confronti della storiografia nel suo complesso, a suo dire meno universale – dunque meno filosofica, dunque meno rilevante – non solo della filosofia, ma perfino della poesia. Nella pattumiera della storia, quindi, cadono ora i furbi di un tempo: i razionalisti ionici, gli storici, e perfino Platone (*Etica Nicomachea* 1096a-1097a).

Strani paradossi: attraverso l'opposizione fra *mythos* e *logos*, Ecateo ed Erodoto hanno gettato Esiodo ed Omero tra i rifiuti, ma poi Erodoto vi ha gettato lo stesso Ecateo, ed entrambi hanno subito la stessa sorte per mano di Tucidide. Quest'ultimo, insieme a Erodoto e a un incolpevole Platone, ha fatto a sua volta la stessa fine, gettato in pattumiera – sempre in nome del *logos* – dalle formidabili argomentazioni di Aristotele. Tuttavia – e qui sta il paradosso maggiore – Aristotele si guarda bene dall'offrire una definizione di *mythos*, anche se di miti si occupa non poco: come sua abitudine, egli ha studiato a fondo i testi poetici, facendone oggetto di una specifica branca del sapere, la poetica, che trova una sua ordinata celletta nel grande alveare della conoscenza. Nel far questo, egli usa «mito» in un significato nuovo, tipicamente libresco: ora mito significa anche «trama narrativa», si intende di un *libro*, che può essere analizzato con agio a tavolino.

Le alterne vicende dell'antinomia *mythos/logos* dimostrano che la nostra posizione su questo tema non può che dipendere da certi assunti filosofici molto generali – e molto soggettivi – che investono il concetto che abbiamo di progresso, di scienza, nonché – è ovvio – di civiltà. Empiricamente, tuttavia, si può perlomeno osservare che per certi versi mito e *logos* sono due categorie reciprocamente irriducibili. Eracle fonda i giochi olimpici, ma era già morto quando Odisseo visita l'Ade, ossia molti secoli prima. Com'è possibile? Ancora: nel mito, gli dei sono spesso detti *eterni*, essi *esistono sempre*. Tuttavia ognuno di loro viene al mondo in un dato momento e conosce poi (poi?) uno sviluppo che si arresta – l'abbiamo visto – al momento del loro definitivo «congelamento». Possibile? Per il *logos* filosofico, che a partire da Parmenide separa rigidamente Essere (= esistere sempre) e Divenire (= nascere e mutare), la cosa è da escludere: Senofane, maestro di Parmenide, giudicava un delitto non solo far morire un dio, *ma anche il farlo nascere*. La nozione di tempo è in effetti un classico esempio in cui mito e *logos* parlano due lingue diverse. Il *logos* si sforza di definire il mito, ma come abbiamo visto non ci riesce mai del tutto. Curiosamente, può anche avvenire il contrario. Nella sua fede abbagliante, tesa a un divino in cui ogni cosa trova senso, Pindaro disse che i razionalizzatori del mito «colgono un frutto acerbo di sapienza» (fr. 209 Snell-Maehler). Se poi ci spostiamo nell'Albania rurale di primo Novecento, ossia in una società tradizionale per molti versi simile al mondo di Omero, troveremo le orme di Milman Parry, lo studioso che visitò i Balcani per osservare sul campo il funzionamento del mito e della poesia orali, dimostrandone la fondamentale somiglianza con la poesia omerica. Ora, la sua visita destò nelle popolazioni locali un'impressione così profonda da farne ben presto il protagonista di un poema orale che ne narrava le gesta: lo scienziato era divenuto egli stesso un eroe *mitologico*, spogliandosi naturalmente degli attributi razionalistici del *logos*. Il mito e il *logos*, insomma, possono anche occuparsi l'uno dell'altro ma non riescono mai a capirsi fino in fondo.

Una seconda considerazione empirica riguarda il progressivo mutare del significato di mito. Nel mondo orale di Omero, «mito» è ogni tipo di espressione verbale. Finché quella greca rimase una società fondamentalmente orale, il mito – come abbiamo visto – fu un fenomeno ad alto impatto sociale. Progressivamente, tuttavia, gli intellettuali cominciarono a servirsi di forme di indagine basate sulla parola scritta: l'avanzata di un sapere fondato sulla scrittura non per caso coincide con un mutamento semantico della parola mito, che un po' per volta viene relegata in un ambito infantile (con il significato di favola, come nel discorso di Protagora) o primitivo (falsità, errore popolare). La trasformazione, però, non fu mai totale, e soprattutto riguardò soltanto un'élite relativamente ristretta. Di fronte a questo cambiamento, si aprivano due possibilità: o reinventare il mito, rendendolo più consoni alle istanze della ragione e dell'etica, ma perpetuandone il fondamentale ruolo educativo nel cuore della società; oppure svuotarlo di significato e di importanza, a favore di un mondo basato ormai sulla parola scritta, che fornisce alle (poche) persone colte gli strumenti per un'interpretazione razionale della realtà. La *compresenza* ad Atene, nella persona dei due più grandi pensatori greci, di queste

due diverse opzioni smentisce definitivamente l'esistenza stessa di un presunto cammino dal mito al *logos*.

La prima è la via perseguita tenacemente da Platone, il quale non è affatto quella specie di Aristotele incompiuto che ancora figura in certi manuali. Strenuo difensore dell'oralità e grande creatore di miti, Platone è il fautore di una società fortemente integrata e collettiva, in cui i filosofi hanno il dovere – fra i mille rischi che la cosa comporta – di mettersi alla guida dei cittadini e di migliorare la loro cultura condivisa, a partire dai miti che fungono da collante per la società. In Platone è in realtà impossibile tracciare uno sviluppo progressivo dal *mythos* al *logos*, ed egli non mostra alcuna simpatia per le interpretazioni allegoriche o per la razionalizzazione dei miti, propria – dice il *Fedro* – «di uomini *troppo intelligenti* e tormentati, e in fondo non molto felici» (229d). Il punto è che simili metodi vanno bene semmai per le élites degli intellettuali, uomini – per l'appunto – «troppo intelligenti»: Platone usa qui argutamente un aggettivo ambiguo che significa sia «intelligente» che «terribile» (*deinós*, da cui «dino-sauro», letteralmente «terribile lucertola»). A Platone, invece, interessa l'impatto del mito sulla società nel suo complesso. Non meno notevole è il fatto che in Platone il *mythos* arrivi talora là dove il *logos* non può: il *Fedone* dichiara l'impossibilità di indagare adeguatamente la natura del cosmo (108d), ma d'altra parte l'espone le proprie convinzioni in materia è un «rischio nobile», che vale comunque la pena correre, anche se certo – aggiunge ironicamente – «sostenere fino in fondo che le cose stiano come le ho esposte, non si addice a un uomo *intelligente*» (114d). Ancora una volta, dunque, in nome del mito Platone si smarca da chi è troppo *intelligente* o *terribile*. Non a caso, Platone sembra spesso alludere ai propri dialoghi non solo in termini di dialettica filosofica, ma anche di *gioco*, *teatro*, *poesia*, *mito* e perfino di *incantesimo*, un incantesimo che ha il compito di calmare il fanciullino pauroso e la belva selvaggia che convivono nell'anima umana, e quindi di rendere migliore la società. La filosofia, del resto, è per Platone la più alta forma di *musica* (vedi cap. 9, par. 4).

La seconda è la via di Aristotele, che individua nello studio e nella teoresi la migliore delle vite possibili, che l'intellettuale maschio greco – superiore per natura a donne, schiavi e barbari – ha il diritto di perseguire in tutta tranquillità, al riparo dalle turbolenze della società e dagli errori popolari del volgo, che ingenuamente continua a credere ai miti. Questi ultimi, tuttavia, potranno essere studiati, con occhio benevolmente distaccato, come prodotti *letterari* (ossia legati ormai a doppio filo alle *lettere* della scrittura). Nella visione di Aristotele, di conseguenza, il mito perde quasi completamente la dimensione sociale, salvo qualche fugace spunto di stampo autoritario (nella *Metafisica*, i miti sono definiti utili perché predispongono la massa all'obbedienza: 1074b). Altrove, il mito diviene invece l'oggetto di un interesse erudito e indubbiamente geniale per i meccanismi che governano la letteratura, destinata ormai a una fruizione scritta e individuale. Sotto un certo profilo, l'anatomia del più insignificante fra gli animali è per Aristotele non meno mirabile della natura metafisica del cosmo, perché anche la prima dà «grandissimi piaceri» all'implacabile sete conoscitiva del filosofo (*Parti degli animali* 644b). In questa visione enciclopedica, mito e poesia sono ormai un campo autonomo, che

non interessa il filosofo per la sua capacità di influenzare i cittadini, ma per la sua intrinseca complessità, come un mollusco, un fenomeno atmosferico o qualunque altro oggetto di studio. Ma a questo punto il mito non è più sé stesso: con una punta di retorica, potremmo dire che in Aristotele assistiamo alla morte del mito e alla nascita della letteratura.

6.6. Cielo a pecorelle?

Di fronte ai paradossi che abbiamo visto, l'antitesi *mythos/logos* rischia di apparire un mero artificio oratorio. Lo conferma il suo reimpiego nel *Panatenaiico* di Isocrate (IV secolo), *summa* della retorica classica. Ecco l'esordio del discorso, imperniato sulla «giusta» supremazia di Atene su Sparta:

Quando ero giovane, scelsi di scrivere non discorsi *mitologici* o pieni di frottole (...) ma i discorsi che, pieni non solo di molte argomentazioni ma anche di non poche antitesi e corrispondenze nelle parti del periodo e di tutte le figure stilistiche che brillano nella retorica d'arte, costringono l'uditorio ad applaudire e ad approvare. Ma oggi è tutto diverso.

Il colto depositario del *logos* indirizza i suoi strali non solo al mito dei poeti (Omero ed Esiodo sono «bastonati» qualche pagina più avanti), ma anche ai rozzi Spartani, crudeli, ignoranti e «incapaci di scrivere» (209). Isocrate, tuttavia, parlerà ora in modo «diverso», o così dice: in realtà l'orazione è simile ad altre sue, intessuta di paradigmi *mitologici* (Agamennone, Teseo e altri). In Isocrate, il *logos* è dunque una parola d'ordine alquanto generica, ma certo esprime un'inquietante *superiorità*: gli Ateniesi «si distinguono sopra tutti gli altri in quella facoltà per cui dall'animale si distingue l'uomo, e dal barbaro il Greco: l'educazione al ragionamento e al *logos*» (*Antidosis* 294).

Ben presto, il ricorso al *logos* sarebbe valso perfino ad asserire la superiorità di una *fede* religiosa, come se alla fede si potesse dare una pagella di razionalità. Il *logos* si era da poco fatto carne che già San Paolo contrapponeva la verità del messaggio evangelico ai *miti* dei pagani; per converso, molti pagani istruiti alla filosofia certo vedevano nella fede dei primi cristiani un'assurda mitologia, che il platonico Celso si incaricò di ridicolizzare in un'opera significativamente intitolata *Logos vero*. In uno di questi spericolati duelli, l'apologeta Taziano, dopo aver più volte ricordato che Dio è *logos*, rispolvera perfino Prometeo (*Discorso ai Greci* 10,2):

Noi non diciamo sciocchezze, o Greci pagani, né stupidaggini, quando annunciamo che dio è nato in forma di uomo. Voi piuttosto, che ci schernite, provate a confrontare i vostri miti ai nostri racconti (...) Prometeo inchiodato al Caucaso scontò la pena per la sua benevolenza verso gli uomini: dunque il vostro Zeus è invidioso? Vuole forse la rovina dell'uomo? (...) Dite che *noi* raccontiamo miti, ma *noi* non siamo scemi, idiozie sono le *vostre*: se dite che gli dei hanno nascita, allora vorrà dire che non sono immortali. E poi perché Era non rimane più incinta? Forse è in menopausa? Oppure è a corto di messaggeri per venirvelo a raccontare?

Intorno al *logos* e al mito, insomma, infuriò una battaglia a volte grottesca, che nella circostanza, per ribattere alle critiche contro l'assurdità di un Dio fattosi carne, ricorre al vecchio argomento antiomerico di Senofane (la nascita del dio è incompatibile con la sua eternità) e attacca con toni ruspanti gli dei «congelati» della mitologia. Meno divertente è l'esito di questi scontri. Da una parte e dall'altra, le vittime innocenti non si contano, e la storia si è poi ripetuta più e più volte in Europa e nelle Americhe, dove le popolazioni locali non hanno più miti da raccontare: falcidiate dall'avvento dagli euro-Prometei portatori di *logos*, sono quasi sparite dalla faccia della terra.

Ancora di recente, l'approdo dell'uomo greco-europeo nella terra del *logos* ha mostrato talora un volto a dir poco inquietante. Una simile versione dei fatti è servita alla costituzione di identità nazionali centrate sull'idea che la razionalità greca, con la mediazione di Roma, sarebbe giunta intatta all'Occidente, patria d'elezione di una razionalità inaccessibile ai popoli inferiori:

Il cammino dal Mito al *Logos*, che conduce dall'immaturità alla maturità della mente, sembra riservato ai popoli ariani, perché essi appartengono alla razza dotata di maggiore talento. Fra questi, non c'è popolo in cui quel cammino appaia così chiaramente come nei Greci (Nestle, 1940, p. 6).

Da notare la data di pubblicazione del libro di Nestle, uscito in Germania e a suo tempo molto diffuso. Si tratta per fortuna di un caso estremo e ormai remoto; oggi difficilmente uno studioso serio – almeno in pubblico – azzarderebbe affermazioni di questo tenore. Anche nella versione mite e «debole» di Snell, simili idee sono infatti ormai fuori corso nel mondo della filosofia. Semmai, si assiste a un ritorno talora non meno inquietante del mito, vagheggiato come un Eden di ineffabile autenticità, che poi la Scienza avrebbe rovinosamente guastato (così a un dipresso il filosofo Martin Heidegger, anch'egli vicino al nazismo e oggi popolarissimo). Al contrario, l'idea di un trionfale avvento del *logos* – superata o imbarazzante fra le mura universitarie – è ancora forte nel mondo dei *media*, che poi la diffonde capillarmente nella società.

Come mostrano i ricorrenti tentativi di contrapporre la razionalità di una civiltà o di una religione di contro all'arbitrio degli altri, le idee di Nestle ancor'oggi influenzano persone cui quel nome evocherebbe solo una marca di cioccolato. Troppo spesso nei cieli d'Occidente il «*logos* greco» si è trasformato in un grecale carico di nubi, che minacciano tuttora violenza a catinelle. Smascherare i limiti teorici e storici di questo *logos* disinvoltato e aggressivo è già un raggio di sole. Lo sciocco Epimeteo capì troppo tardi: meglio pensare per tempo, per non ricadere mai più in oscurantismi religiosi travestiti da *logos* o nel *logos* mitomane di paladini troppo «intelligenti e terribili», come direbbe Platone. Magari ritrovassimo la lira di Orfeo, per mandar via la paura e incantare la belva che è in noi.

7. La religione

Aglae Pizzone

7.1. *Il sacrificio*

Nella *Teogonia*, il racconto etilogico sulla pratica sacrificale rappresenta il cuore, il nucleo essenziale del mito di Prometeo: principio e causa di tutti gli sviluppi successivi, dal furto del fuoco alla creazione di Pandora, alla prigionia dell'eroe sul Caucaso, il primo autentico sacrificio celebrato dall'uomo serve da motore all'intera vicenda narrata da Esiodo (vedi cap. 6, par. 3). La centralità narrativa che l'atto sacrificale assume nel racconto esiodeo riflette perfettamente l'importanza che la *thysia* (il sacrificio cruento seguito dalla consumazione delle carni della vittima) aveva nell'ambito della religione greca.

Spiegare le ragioni profonde di questo rito è stato da sempre uno dei compiti più difficili e stimolanti per chi si occupa di religione antica, da un punto di vista storico, antropologico o sociologico. Del resto, tutto il fenomeno religioso in sé, il modo in cui la concezione del *sacro* si manifesta storicamente nell'ambito di una civiltà, l'insieme di credenze, miti, cerimonie, superstizioni più o meno codificate è uno dei mattoni fondanti nell'edificio di una cultura. Se poi questa cultura sta alle radici dell'intera civiltà occidentale, misurarsi con le manifestazioni della sua religiosità, cercare di dare una spiegazione ai costumi e alla prassi rituale molto difficilmente potrà essere un compito neutro, esente da influenze ideologiche.

Certo è vero, come scrive Moses Finley nella premessa al volume *Religione greca e società* (1985, p. XIII), che «la religione è uno degli ambiti del comportamento umano in cui la Grecia arcaica e classica non ha lasciato alcuna eredità, in senso stretto, al mondo moderno».

Il sacro in Occidente si declina nelle forme derivate dal pensiero giudaico-cristiano e se questo deve qualcosa alla classicità, è al mondo ellenistico-romano che bisogna rivolgersi, non certo alla religiosità greca tradizionale. Oggi non c'è manuale o studio sulla religione greca che non sottolinei prima di tutto e con forza la distanza che separa il ricercatore moderno dal suo oggetto di studio e le difficoltà che ne conseguono, quando si tratta di interpretare le fonti archeologiche e letterarie. Ma, paradossalmente, potremmo dire che il lascito della religione greca alla modernità (Finley stesso precisa «alcuna eredità *in senso stretto*») è proprio questa distanza, questo stacco dovuto all'avvento del cristianesimo, che ha trasformato la religiosità antica in un quadro davanti al quale lo sforzo interpretativo si è trasformato a sua volta in sforzo creativo e, mentre si cercava di riprodurre e ricostruire un disegno già dato, spesso uno del tutto nuovo ha preso vita. Vedremo tra poco come e perché. Per il momento rimaniamo al sacrificio.

L'interesse degli studiosi moderni per le origini del rito sacrificale rispecchia in realtà gli interrogativi che già i Greci si ponevano davanti al carattere

contraddittorio e apparentemente paradossale della *thysia*. Da Esiodo alla fine del paganesimo si susseguono i tentativi di spiegazione, più o meno razionalizzanti, più o meno storicizzanti, per un gesto che si traduceva in una macellazione pubblica, che sempre doveva risvegliare un certo turbamento e in cui si mischiavano elementi festosi e luttuosi. È quell'ambivalenza del sacro che lo storico delle religioni Mircea Eliade (1948, p. 19) ha descritto ricorrendo proprio all'ambiguità insita nella stessa terminologia antica:

L'ambivalenza del sacro non è esclusivamente di carattere psicologico (nella misura in cui attira o respinge), ha anche carattere valoriale; il sacro è, nello stesso tempo, «sacro» e «contaminato». Contaminando il detto di Virgilio *sacra auri fames* [*sacra fame dell'oro*] (...) *sacer* può significare tanto «maledetto» che «santo» (...) Il medesimo significato doppio di *hágghios* [*santo*] (...) può esprimere contemporaneamente l'idea di «puro» e di «contaminato». La stessa ambivalenza del sacro compare nel mondo paleosemitico ed egiziano.

Quest'ambiguità si ritrova in tutto e per tutto nella *thysia* greca. L'animale destinato all'uccisione, capra, pecora o bue, veniva condotto al sacrificio adorno di corone e ghirlande, come se si avviasse alla morte con gioia (vedi tav. 2). Il coltello con cui sarebbe stato compiuto il sacrificio non era mostrato pubblicamente, ma nascosto nelle ceste portate insieme alla vittima, colme d'orzo. Dopo aver tagliato una ciocca di pelo dalla fronte dell'animale e averla scagliata verso il cielo, il sacerdote tirava indietro il capo della vittima, sollevandolo verso l'alto, e le tagliava la gola. L'uccisione era preceduta dal silenzio rituale, solo nel momento in cui il sangue cominciava a sgorgare le donne esplodevano in grida di lamento (*ololyghé*), le stesse in cui si producevano durante i funerali. La vittima veniva allora scuoiata e macellata, le interiora (cuore, polmoni, fegato e reni: *splancha*) erano rimosse e arrostiti separatamente su uno spiedo, mentre le estremità, gli intestini e i femori venivano avvolti nel grasso e bruciati sull'altare del dio. Le carni erano invece arrostiti e distribuite ai partecipanti, che prima avevano assaggiato a turno gli *splancha*.

Questa forma di sacrificio in cui solo le parti non commestibili della vittima erano bruciate sull'altare prendeva il nome di *thysia* ed era riservata, in età storica, alle divinità celesti, agli Olimpi. Nelle cerimonie ctonie (da *chthon*, «terra»), invece, dedicate alle divinità dell'oltretomba e al culto dei morti, l'animale era totalmente consacrato al dio e interamente consumato dal fuoco; si parlava allora di *olocausto* e il verbo per indicare il sacrificio non era più *thyein* (stessa radice di *thysia*), ma *enagizein*. Nel culto olimpico inoltre, l'altare del dio era alto (*bomós*), mentre in quello ctonio era più basso (*eschara*) o si trattava addirittura di una fossa nel terreno (*bothros*). Analogamente, nella macellazione per le divinità ctonie la vittima (veniva scelto il più delle volte un animale nero di sesso maschile) era tenuta con il capo rivolto verso il basso.

Tra questi due estremi esistevano molte vie di mezzo e varianti: gli intestini potevano essere eliminati o esposti su una tavola in un rito di *theoxenia* («avere il dio come ospite»: vedi cap. 7, par. 3); il sangue poteva essere gettato o usato per

cospargere l'altare; la pelle, normalmente prerogativa del sacerdote, poteva essere bruciata o tagliata a pezzi; un sacrificio, infine, poteva anche cominciare con l'olocausto di una vittima, seguito da *thysia* di un secondo animale. I sacrifici a Eracle (appartenenti al culto eroico, come vedremo «ibrido» per definizione), per esempio, erano spesso caratterizzati dalla divisione delle carni in nove porzioni, di cui una veniva bruciata per l'eroe.

7.2. Costruzioni e ri-costruzioni della religione greca

Una delle spiegazioni oggi più accreditate per questo articolato cerimoniale è quella avanzata da Walter Burkert (1966 e 1972), secondo cui il sacrificio greco sarebbe una «commedia dell'innocenza», un rituale, originariamente legato alla caccia, volto a «esorcizzare» l'angoscia legata all'uccisione di un essere vivente e all'infrazione dell'integrità di una vita, a mitigare la violenza insita nella macellazione di un animale indifeso: così si spiegano elementi apparentemente incoerenti come le vittime agghindate a festa, il coltello nascosto, le grida di lutto. Contraddizione e ambiguità, quindi, come connaturate al gesto della macellazione, divenuto sacro, e fissate nella tradizione. Del resto, se ci si ferma a pensare, anche oggi nella cultura ebraica e musulmana, il consumo di carne è investito di un preciso valore religioso, la macellazione deve seguire rigide prescrizioni rituali (rispettivamente, *kosher* e *halâl*) e, anzi, in generale le procedure ricordano molto da vicino il rito antico (vittima apparentemente «felice»; coltello nascosto; eliminazione del sangue ecc.). A maggior ragione questo doveva valere per i Greci, per i quali, quasi tutta la carne, anche storicamente, proveniva dai sacrifici: l'unica eccezione era costituita dalle carni degli animali cacciati. Ma allora che ne è della divinità a cui veniva offerto il sacrificio? Quale rapporto c'è tra l'animale ucciso e il dio invocato durante il rito?

La tesi di Burkert presuppone uno stadio della religione pre-antropomorfo, in cui l'animale stesso era divinizzato, diventava sacro al momento della macellazione e doveva essere placato: solo in un secondo tempo all'animale sarebbe stato sovrapposto il nome di una divinità, concepita infine con fattezze umane. Questa impostazione ha radici lontane e si rifà almeno in parte alle tesi esposte dalla classicista Jane Helen Harrison in un volume del 1912, *Themis. Uno studio sulle origini sociali della religione greca*, una pietra miliare della storia delle religioni antiche, manifesto della cosiddetta scuola dei ritualisti, sviluppatasi in Inghilterra, a Cambridge, tra Otto- e Novecento. I ritualisti devono il loro nome all'idea di fondo secondo cui, in formula, tutte le narrazioni mitologiche non sono altro che costruzioni a posteriori, create per spiegare i rituali religiosi.

Le divinità del politeismo greco, come ce le ha trasmesse la tradizione antica, letteraria e figurativa, sono umanizzate, dotate di attributi ben riconoscibili e legate a sfere distinte della realtà: Zeus padre degli dei, Poseidone signore degli Oceani e dei terremoti, Atena dea guerriera patrona delle arti, Artemide signora del mondo selvaggio, della caccia, protettrice dei parti e così via.

Ora, secondo l'impostazione ritualista, il culto olimpico non sarebbe che una fase più «recente» della religiosità greca, preceduta da una fase in cui il «pensiero astratto» non era ancora sviluppato, ma era «pensiero incipiente», una fase totemica durante la quale

nel sacrificio i fattori sono solamente due, colui che mangia e la cosa mangiata, il fedele e l'animale sacro consumato. Il *mana* dell'animale sacro passa a colui che lo mangia e il circuito è completo. Non vi è un terzo fattore, un Dio misteriosamente presente al banchetto che conferisca santità all'animale sacro. Questo terzo fattore, il dio, in parte nacque dal sacrificio stesso (...) Le parole sacrificio e sacramento narrano la stessa storia. Etimologicamente non vi è nulla che parli di un dono o di un dio, nessuna idea di rinuncia, di dare a un altro, a un altro più potente. Sacrificio è semplicemente «agire sacro», «fare sacro», *hierá rezein*, *santificare*, o per esprimerci in un linguaggio primitivo, maneggiare, manipolare *mana*. Quando si sacrifica si getta un ponte tra il proprio *mana*, la propria volontà, il proprio desiderio, deboli e impotenti, e l'invisibile, trascendente *mana* che si crede forte ed efficace (...) Nel muggito del toro e nel tuono c'è molto *mana*; tu desideri quel *mana*. Sarebbe bene averne un poco, mangiare solo un pezzo di quel toro crudo, ma è pericoloso; non è cosa da fare da soli e alla sprovvista; così (...) sacrifici il toro e poi, al sicuro, entri in comunione con esso (Harrison, 1912, pp. 180-81).

Nella definizione della Harrison ricorre più volte l'espressione *mana*, oggi ormai abbastanza diffusa anche nel linguaggio corrente, grazie alle correnti new-age. Il termine però era stato introdotto nel 1891 dal missionario-etnologo inglese Robert H. Codrington in seguito alle sue ricerche in Melanesia (1891, pp. 118-20; 192), ed era ben presto diventato la parola d'ordine di quegli antropologi che, a cavallo tra i due secoli, coltivavano l'illusione di poter individuare una religione preanimistica unitaria e originaria. La Harrison di conseguenza impiegava *mana* per indicare «una forza o un potere misterioso, un qualcosa che arresta [l']attenzione e suscita un timore reverenziale» (Harrison, 1912, p. 102). Il rito della *thysia* si sarebbe formato proprio in un supposto stadio non solo pre-olimpico, ma addirittura pre-animistico della religione greca. «Gradualmente – ed è un'altra strada diretta verso la personificazione – dalla moltitudine di cose che possiedono *mana* emerge l'idea di una sorta di *continuum* del *mana*, un mondo dal potere invisibile sotteso all'universo visibile, un mondo che è sede del magico e medium del misticismo» (*ibid.*, p. 105).

A questo punto ci si potrebbe chiedere perché ci siamo così dilungati sulla spiegazione dei ritualisti. Perché abbiamo indugiato sul *mana*? Perché abbiamo voluto ricondurre una terminologia, oggi quasi abusata, alla sua origine? Perché, infine, tornare a rispolverare teorie vecchie di un secolo? Per un motivo molto banale, per mostrare come, semplicemente partendo dal sacrificio greco, in due pagine scarse siamo riusciti ad approdare all'etnografia, alle credenze dei popoli melanesiani, alla magia, al totemismo. Non ci potrebbe essere miglior esempio per illustrare come la religione possa tramutarsi in una tela su cui si proiettano le istanze ideologiche e, diciamolo pure, spirituali del presente. Quasi ogni impostazione storica o filosofica è figlia dell'attualità, ma talvolta la ricostruzione del passato si proietta già verso gli sviluppi culturali del futuro.

Se si guarda allo sfondo su cui erano andate maturando le teorie della Harrison,

che arriveranno poi con le dovute modifiche fino a Burkert, si scopre che la scuola di Cambridge era cresciuta nel solco di una vasta reazione sia al classicismo idealistico che ancora si rifaceva a Winckelmann (vedi cap. 8, par. 2) sia a un approccio alle scienze dell'antichità rigidamente filologico, basato cioè sull'analisi scientifica dei testi e della loro trasmissione fino ai giorni nostri. I ritualisti si muovevano infatti sulla scia della piccola rivoluzione scatenata nella seconda metà dell'Ottocento nel campo delle scienze dell'antichità dal cosiddetto «circolo di Basilea» – dalla città in cui si trovarono a vivere, insegnare, operare i maggiori esponenti del movimento. Decisi a infrangere il dominio della filologia come unico legittimo tramite per lo studio dell'antichità, i rappresentanti del circolo (di cui faceva parte anche Friedrich Nietzsche) si opponevano decisamente alla tradizione di matrice positivista, a uno studio della religione greca limitato a una descrizione *oggettiva* e possibilmente *esaustiva* di tutte le manifestazioni culturali e festive.

Inoltre, un'opera come *Themis* sarebbe impensabile senza la prima edizione in due volumi, nel 1890, del celeberrimo *Ramo d'oro* di James George Frazer (la terza edizione in tredici volumi usciva proprio negli stessi anni di *Themis*: 1911-12). Nella sua analisi del fenomeno religioso come deificazione dei primi re-sacerdoti, del sacrificio come uccisione rituale del re divinizzato, simbolo del ciclo di morte e rinascita che anima la vegetazione, Frazer dedicava ampio spazio alla rappresentazione tereomorfa (in forma di animale) del dio nel culto di Dioniso e alla propiziazione dello spirito delle prede da parte dei cacciatori nelle popolazioni indigene, dal Madagascar alla Camciatca. Con il successo della sua opera, Frazer aveva contribuito a infrangere anche presso il grande pubblico un'idea cristallizzata della cultura religiosa greca, un'idea che ben si conciliava con le rappresentazioni iconografiche classicistiche a cui si era allora abituati, statue dai lineamenti perfetti che incarnavano le divinità elleniche a ornamento di giardini, monumenti pubblici, residenze private. Un'idea che Gilbert Murray, amico e seguace di Jane Harrison, rende con efficace ironia nel suo *Origine dell'epica greca* del 1907:

Una concezione dell'ellenismo come forma di vita semi-animalesca e spensierata, non turbata da fremiti di coscienza né da ideali o doveri, per cui i Greci sarebbero una razza edonistica, gaia e incosciente, che possiede le doti di un bell'aspetto e di un clima miticamente splendido (p. 17).

E oggi? Possiamo dire di essere immuni dal condizionamento del presente nel leggere la religione greca? Non del tutto. Lo stesso Burkert, che, come abbiamo visto, assegnava all'aggressività un ruolo fondamentale nella spiegazione della pratica rituale, comincia il suo studio sul sacrificio con le parole:

Quello dell'aggressività, della violenza dell'uomo sull'uomo, così come si manifesta all'interno del nostro processo di civilizzazione con cui sembra svilupparsi di pari passo, è diventato un problema centrale del nostro tempo (1972, p. 22).

Oggi poi, tendenzialmente, non si cerca più una spiegazione unitaria, ma si accetta il fatto che

occorre sospendere il giudizio, limitandoci per il momento a notare che non-razionalità, paradosso e apparente contraddizione sono aspetti ricorrenti di elementi assolutamente centrali nei riti e nei miti di altre tradizioni religiose (...) L'attitudine [greca] sembra suggerire che la divinità può essere una fonte di disordine piuttosto che di ordine e i rituali incarnano l'inversione della normalità sociale, la sospensione dell'ordine, il rovesciamento dei ruoli, piuttosto che il loro consolidamento (Gould, 1985, pp. 19-21).

Questa sospensione di giudizio si associa e in parte proviene dalle acquisizioni della nuova antropologia interpretativa, i cui metodi vengono applicati alla lettura della religione antica (vedi lo stesso Gould, *ibid.*, p. 5). Il nome legato a questo approccio è quello di Clifford Geertz, che, a partire dagli anni settanta, ha cominciato a mettere seriamente in discussione le rappresentazioni dell'etnografia classica, a cui si rifacevano anche i ritualisti e i loro successori. L'antropologo che si confronta con una cultura indigena si trova infatti davanti a qualcosa di definitivamente altro e quindi ogni informazione, anche quelle di prima mano, viene sottoposta a una traduzione, che passa per la scrittura, la codificazione, la selezione, la scelta di una fonte giudicata e presentata come autorevole e veritiera. Ma «il processo si complica per l'azione di molteplici soggettività e condizionamenti fuori del controllo politico dello scrittore» (Geertz, 1988, p. 39).

È inevitabile scorgere, se non una parentela o un debito, almeno una forte somiglianza tra la metodologia descritta da Geertz e le teorie del costruttivismo, che attraversano tutto il Novecento. I costruttivisti mettono in luce la necessità di considerare, nella descrizione di qualunque fenomeno osservato (dalla fisica alla sociologia), l'influenza del sistema che osserva. Il ricercatore di qualsiasi disciplina è condannato alla soggettività nel momento stesso in cui sceglie e delimita l'oggetto della propria indagine: una descrizione asettica e oggettiva non è mai possibile. In questo senso la realtà non è data una volta per tutte, ma si costruisce costantemente, nell'incontro tra sistema osservante e sistema osservato.

Analogamente, secondo Clifford Geertz, per l'etnografo la soluzione è quella di «negoziare i significati» del fenomeno culturale, mediando tra lo sguardo esterno dell'antropologo e quello interno della popolazione studiata. Mostrando come le interpretazioni della religiosità greca siano soggette al clima culturale in cui si sviluppano, generando a loro volta nuova letteratura e nuova filosofia, e, allo stesso tempo, presentando l'immagine che i Greci avevano di sé, forse è proprio questa mediazione che, nel nostro piccolo, stiamo cercando di raggiungere in questo capitolo.

7.3. Le spiegazioni degli antichi

Porfirio, filosofo che scrive ormai in età cristiana avanzata (III secolo d.C.), ma

cita fonti risalenti a sei secoli prima, conserva un interessante aneddoto sulle ragioni per cui gli uomini cominciarono a cibarsi di carne (*Sull'astinenza* IV 25):

All'inizio non si offriva in sacrificio agli dei nessun essere animato, anche se non vi era una legge esplicita al riguardo, ma per un divieto insito nella legge naturale; poi in un'occasione particolare, narra la leggenda che una prima vittima venne sacrificata, poiché gli dei chiedevano una vita in cambio di una vita e dopo il sacrificio la vittima veniva bruciata completamente. Poi, accadde che un pezzo di carne della vittima avvolta dalle fiamme cadesse per terra e che il sacerdote, raccogliendola, si bruciasse e portasse inconsapevolmente le dita alla bocca, per placare la scottatura. Il gusto del grasso arrostito risvegliò il suo desiderio e non riuscì a trattenersi, anzi ne diede anche alla moglie. Saputo di questi fatti, Pigmalione [re di Cipro] li fece precipitare da una rupe e affidò il sacerdozio a qualcun altro. Questi, dopo qualche tempo, si trovò a offrire lo stesso sacrificio e per aver mangiato le stesse carni andò incontro al medesimo destino. Il problema si ingigantì, gli uomini offrivano sacrifici e, per il desiderio, non si astenevano, ma gustavano le carni, tanto che alla fine Pigmalione desistette dal punirli.

Il racconto etnologico di Porfirio lascia emergere un dettaglio importante relativo alla *thysia*: il forte valore sociale che il sacrificio assumeva nell'ambito della comunità. Nella scansione della cerimonia, il momento del festino finale, con l'assegnazione tramite sorteggio delle porzioni di carne, indicava infatti lo *status* paritario dei partecipanti, che, per il fatto stesso di essere presenti al rito, si qualificavano come uomini liberi: nelle città greche schiavi e stranieri non erano ammessi ai sacrifici. Nell'episodio cipriota, la successiva partecipazione al banchetto sacrificale del sacerdote, non più solo spettatore dell'offerta, e poi degli «uomini» più in generale, presi da desiderio irrefrenabile, inebriati dal profumo del grasso colante, denota un allargamento del rapporto con il divino, in un primo tempo riservato al signore locale, Pigmalione, custode della correttezza del rito.

In effetti, il sacrificio, letto dai Greci (che certo non avevano coscienza di un eventuale stadio pre-animistico della loro religione), altro non è che il tentativo di entrare in contatto con la divinità. Il fatto stesso di bruciare parte della vittima sull'altare riflette l'idea di un'indiretta partecipazione degli dei dedicatari al banchetto, memoria di un tempo eroico in cui uomini e dei sedevano alla stessa mensa. L'eco di una perduta contiguità tra umano e divino trova spesso espressione letteraria in età arcaica e classica. Pindaro, ad esempio, accredita una versione del mito secondo cui Poseidone avrebbe rapito il giovane Pelope, in occasione di un banchetto offerto da suo padre, il re lidio Tantalo (*Olimpica* 1, vv. 36-42):

Quando al banchetto armonioso
in Sipilo amica il padre invitò
gli dei a scambievole cena,
ti rapì il dio dal tridente splendido,
vinto da passione, e su auree cavalle
ti trasse all'altissima reggia di Zeus venerato.

La *theoxenia* (letteralmente: «avere il dio come ospite») è la traduzione rituale di

queste memorie mitiche. Nella *theoxenia* infatti le offerte votive non venivano bruciate, ma poste su una tavola a parte, a cui si immaginava si sarebbe seduto il dio, e, al contrario di quanto avveniva nella *thysia*, non erano previste solo carni, ma anche altri tipi di cibi: frutta, cereali ecc. Un'idria a figure rosse del pittore Kadmos, risalente all'ultimo quarto del V secolo a.C., raffigura una *theoxenia* per i Dioscuri, in cui i due dei sono dipinti con le vesti del viaggiatore, mentre si avvicinano all'altare del loro tempio, su cui è deposto tutto l'occorrente per un simposio (vedi fig. 7.1), mentre in primo piano è ben visibile una mensa riccamente imbandita. Del resto, quando dio e uomo sedevano insieme, consegnare il sacrificio al fuoco non era necessario, entrambi si servivano direttamente dalla stessa tavola. L'obbligo di bruciare le offerte è così simbolo dell'avvenuta cesura tra il mondo degli dei e quello degli uomini, il segno di una comunicazione che non può più essere diretta. I versi di Esiodo con cui si apre il *Catalogo delle donne* esprimono tutta la nostalgia per l'ancestrale comunione tra umano e divino (fr. 1 Merkelbach-West, vv. 6-7):

Allora infatti mense comuni vi erano e comuni seggi
per gli dei immortali e per gli uomini mortali.



Figura 7.1

Idria del Pittore di Kadmos, rito di *theoxenia* per i Dioscuri. L'offerta incruenta prevede tutto l'occorrente per un simposio: lettini, pietanze, vino e cetre.

Questa relazione non ancora mediata tra uomini e dei originariamente non era però riservata ai semplici mortali, ma, come mostrano anche i versi di Pindaro, ai sovrani o agli eroi, alla stirpe semidivina di cui parla lo stesso Esiodo nelle *Opere e i*

giorni (vedi anche cap. 6, par. 2). Nel racconto di Porfirio è Pigmalione a ordinare e regolare i sacrifici e quando il sacerdote viola l'esclusività di questo rapporto con il sacro, il re sfoga la sua ira con la morte. La testimonianza di Porfirio sintetizza bene queste fasi (analoghe per altro a quelle indicate dalla Harrison): prima sacrifici incruenti, poi l'offerta di animali consumati nel fuoco – dono esclusivo di un signore potente –, infine la spartizione dell'offerta sacrificale tra uomini – tutti gli uomini – e dei. Uscito dall'età dell'oro, l'uomo, non più eroe o semidio, sente prepotente il morso della fame e non può far a meno di gustare parte della vittima, testimoniando inequivocabilmente la propria caducità e debolezza.

Davanti a questa fragilità, gli dei greci non sono compassionevoli, appaiono chiusi nella loro separatezza, nella loro vita priva di affanni: «gli dei che vivono con facilità» afferma Omero ed Euripide ribadirà che «agli occhi dei celesti non è consentito versare lacrime» (*Ippolito*, v. 1396). Talvolta si uniscono agli uomini, ma il rapporto non è quasi mai privo di dolore per il mortale. Nell'omonima tragedia di Euripide, il protagonista Ione è figlio di uno di questi connubi tra un dio (Apollo) e una donna (Creusa), e sua madre, in un momento di sconforto, ha parole di durezza verso la divinità che le ha funestato l'esistenza, condannandola al rimorso di avere abbandonato, presa dalla vergogna, la propria creatura in fasce (vv. 875-906):

La mia anima piange
angustata dai mortali e dagli dei,
che mostrerò traditori e ingrati.
A te che canti al suono
della lira dalle sette corde,
che nei corni privi di vita
un tempo vaganti per i campi
dái voce agli inni armoniosi
delle Muse, a te, sì, a te, figlio di Latona,
canterò il mio biasmo!
Venisti a me
con la chioma corrusca d'oro
(...) e afferrasti i miei bianchi polsi
e mi trascinavi mentre gridavo
«madre mia, madre!» nel giaciglio
della spelonca, tu dio e amante,
e senza pudore compisti il volere di Cipride.
Partorisco infelice un fanciullo,
lo butto in quel giaciglio,
con terrore di madre,
sul letto triste dove io fui triste:
ahi me! E ora non è più (...)
il mio e il tuo figlio,
infelice! E tu suoni la divina cetra,
canti la tua gloria.

Apollo si riscatterà almeno in parte, mostrando di avere in realtà salvato quel suo bambino, cresciuto come custode dell'oracolo a Delfi e destinato, dopo anni, a incontrare ed essere riconosciuto da sua madre; ma rimane comunque distante,

insensibile alle angosce provocate dai suoi atti. È come se davanti alle ansie troppo dolorose dei mortali, gli dei voltassero il capo dall'altra parte. Alla fine del dramma, quando una divinità apparirà sulla scena per spiegare i fatti ai protagonisti e al pubblico, sarà Atena e non Apollo, «a cui non sembrò giusto comparire, perché non fossero dette parole amare sul passato» (vv. 1555-58: il termine usato è *mempsis* e indica il rinfacciare, il biasimare).

A questa lontananza talvolta ostile i mortali cercano di sfuggire, instaurando (ed è un altro aspetto che i testi di Porfirio e Pindaro mettono in risalto) una sorta di reciprocità nel rapporto con la divinità, tentando di vincolarla a sé e alle proprie preghiere. A Sipilo Tantalo offre una scambievole cena, a Cipro gli dei esigono una vittima per una vittima. Le norme dell'ospitalità, concetto cardine all'interno della società greca arcaica e classica, non regolano solo i rapporti tra uomini, ma anche quelli tra uomo e dio: ogni beneficio va equamente ricompensato e così ogni torto. E un torto fatto all'ospite esige soccorso e difesa come se fosse un torto subito personalmente. Il vincolo di reciproca gratitudine, una volta stabilito, non può essere infranto (come invece pare aver fatto Apollo, nella dolente denuncia di Creusa). Lo sa bene Saffo, che invocando Afrodite, ricorda alla dea i servizi che già in passato aveva reso alla sua fedele; questa è la garanzia che ancora una volta il suo desiderio verrà esaudito (fr. 1 Voigt, vv. 1-12):

Immortale Afrodite dal trono istoriato,
figlia di Zeus, tessitrice di inganni, io ti invoco;
non piegarmi con ansie e tormenti
nell'animo, signora,
ma vieni qui, se mai anche altra volta
sentendo da lontano la mia voce
mi ascoltasti, e, lasciata la casa del padre,
aurea, giungesti
dopo aver aggiogato il carro; e belli ti conducevano
passeri veloci sulla terra nera,
muovendo fitte le ali dal cielo,
attraverso l'aria.

Afrodite interviene in difesa della sua ospite che ne immagina il viaggio, dalla dimora di Zeus a quella della donna che la invoca. Saffo era stata vittima di un sopruso, di un'ingiustizia (*adikia*: è termine usato anche in ambito legale), perché respinta dalla fanciulla amata. Allo stesso modo Achille prega Zeus di assistere Patroclo, dopo aver offerto al dio la sua libagione, con un atto di omaggio esclusivo, segno di un particolare rapporto di reciprocità tra colui che prega e la divinità. Per libare, Achille si serve di una coppa pregiata, «ben fatta», conservata riposta, tenuta da conto in un baule ornato donatogli dalla madre – divina – Teti, una coppa da cui solo lui beve; allo stesso tempo tra tutti gli Olimpici, è solo a Zeus che l'eroe offre il suo vino. Anche in questo caso si può parlare di uno stretto legame che vincola a vicenda l'uomo e il dio (*Iliade* XVI, vv. 225-42):

Qui aveva una coppa ben fatta, e nessun altro
eroe beveva da quella il vino colore di fiamma,
e lui stesso a nessuno dei numi libava, tranne Zeus Padre;
questa allora prendendo dal cofano, prima con zolfo
purificò, poi la lavò nelle belle correnti dell'acqua,
lavò pure le sue mani e attinse il vino colore di fiamma:
e pregò ritto in mezzo al recinto, libò il vino
guardando su al cielo: e non sfuggì a Zeus che vibra le folgori:
«Signore Zeus, Dodoneo, Pelasgico, che vivi lontano,
(...) come ascoltasti una volta la voce del mio pregare,
dandomi gloria, molto punisti l'esercito acheo;
così anche ora componimi questo voto:
io resto in mezzo al gruppo delle mie navi,
ma l'amico mio mando con molti Mirmídoni
a battersi; donagli gloria, Zeus vasta voce.»

7.4. Quali dei?

Nella preghiera di Achille, Zeus appare invocato in diversi modi: compaiono non solo gli epiteti che ne designano attributi specifici, elogiativi o legati alle sue prerogative («che vibri le folgori»; «che vivi lontano»; «vasta voce»), ma anche appellativi geografici che sembrano indicare sue diverse manifestazioni o sedi culturali («Dodoneo, Pelasgico»: sia il primo, sia, forse, il secondo si riferiscono a Dodona, città dell'Epiro, in Grecia settentrionale, sede di un oracolo del dio). Cinque secoli dopo il filosofo stoico Cleante (fr. 1 von Arnim) così si rivolge alla stessa divinità:

Altissimo fra gli immortali, dio onnipotente in eterno.
Signore che hai molti nomi, Zeus principio del mondo,
che tutto governi con legge, sii tu benedetto!

Si tratta della *polionimia*, della molteplicità di nomi che caratterizza la divinità greca e che il fedele, nell'atto della preghiera si cura sempre di ricordare, per essere sicuro di invocare il dio con l'epiteto più corretto o a lui più gradito, in modo che la sua richiesta non rimanga inascoltata. I diversi aspetti del dio, che potevano variare anche significativamente a seconda delle sedi culturali, delle tradizioni locali, delle situazioni in cui veniva invocato, grazie al concetto di polionimia ritrovano così una loro riconoscibile unitarietà.

Coerenza e unità sono elementi fondamentali quando ci si trova davanti a una religione priva di sacre scritture e di un sacerdozio specializzato, di ministri depositari della corretta maniera di concepire il divino, a tutela di un dogma o di un *credo*. E proprio così era nella religione greca. Certo esistevano profeti, sacerdoti, custodi dei templi, ma il loro ruolo era quello di conservare i riti, i modi e le procedure con cui accostare la divinità. Ad esempio lo Ione euripideo, di cui abbiamo già parlato, insegna al coro delle donne Ateniesi che non si può «posare un piede nudo» oltre la soglia del tempio di Apollo o interrogare il suo oracolo, prima

di aver offerto «il pane sacro davanti alla sua dimora» e aver sacrificato le vittime (vv. 225-28). Calcante, all'inizio dell'*Iliade* spiega ai capi greci con quali sacrifici e doni placare l'ira di Apollo.

In Attica i culti eleusini (vedi cap. 7, par. 9) erano amministrati da gruppi familiari che soli potevano accedere al sacerdozio: gli Eumolpidi e i Cerici, i cui antenati si perdevano nelle nebbie del mito. Nell'ambito delle cerimonie di Eleusi, la carica più importante era quella dello ierofante, che doveva mostrare gli *hierá* (i simboli sacri) agli iniziati e praticava probabilmente una castità rituale nel periodo della celebrazione dei misteri. C'erano poi altri ruoli, come i *kérykes* (araldi), gli *spondóforoi* (portatori delle libagioni), i *pyrforoi* (portatori del fuoco sacro), *hymnodoi* (cantatori di inni) e così via: già i nomi di per sé rimandano tutti alla sfera del cerimoniale.

Una delle prime preoccupazioni era quindi quella di avvicinare gli dei, di rivolgersi a loro in maniera formalmente corretta. Ad Atene in età classica esistevano anche tre categorie di *esegeti*, che avevano il compito di interpretare e determinare l'applicazione delle norme più antiche, non scritte, relative alla pratica religiosa. Non è però affatto certo che si trattasse di un ordine sacerdotale: le loro competenze rientravano piuttosto nell'ambito della trasmissione orale della conoscenza, si nutrivano del patrimonio mitico tradizionale, accrescendolo a loro volta, retaggio dei tempi antecedenti alla diffusione della scrittura. Non esisteva quindi nessuna *teologia* (al massimo *teologi* erano chiamati i poeti Omero ed Esiodo), nessuna scienza del divino formalizzata e organica, che spiegasse gli dei e il loro rapporto con il mondo sensibile: di questo compito si sarebbe occupata, in modo, diremmo noi, laico, la filosofia (vedi cap. 11, par. 3).

Accanto alle divinità olimpie, riunite nel pantheon (letteralmente: «dimora di tutti gli dei»), di cui parleremo tra poco, i Greci conoscevano, specialmente a livello locale, anche un'altra forma di culto, riservata agli *eroi*, figure semidivine (vedi cap. 6, par. 2) spesso legate alla fondazione di città, feste, riti ecc. Pelope, il giovane rapito da Zeus, di cui abbiamo parlato poco fa e alle cui vicende Pindaro dedica la prima *Olimpica*, era uno di questi. A Pelope il mito assegnava la creazione dei giochi olimpici e da lui aveva preso il nome tutta la penisola greca a ovest dello stretto di Corinto, il Peloponneso: ancora in età storica a Olimpia si sacrificava sulla sua tomba, e, oggi, nel fregio del frontone est del tempio a Zeus, è possibile ammirare la figura dell'eroe alla destra di quella del dio.

Determinare e classificare lo *status* religioso degli eroi e le sue origini non è un compito facile, soprattutto per la varietà delle manifestazioni che sfugge a una caratterizzazione coerente e unitaria. Antenati divinizzati, divinità decadute o divinità minori, fondatori mitizzati di città o di riti: le ipotesi si sono moltiplicate. Anche dal punto di vista strettamente culturale la categoria degli eroi appare, in un certo senso, ibrida, con riti di sacrificio che si collocano a metà strada tra quelli riservati ai defunti o alle divinità ctonie e quelli consacrati agli Olimpi.

Lo stesso termine «eroe» è oggetto di dibattito. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* eroe è ogni personaggio dell'epos: Achille, Agamennone, Paride sono certo eroi, ma anche

l'aedo Demodoco è chiamato nello stesso modo. Già nei poemi quindi c'è l'idea che i personaggi di cui si cantano le gesta, fuori e dentro il campo di battaglia, appartengano a un passato incommensurabilmente lontano (e in questo senso sono «eroi»), diverso in modo inesorabile dall'umana quotidianità del presente (vedi cap. 6, par. 2). Del resto, anche nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, sono presenti accenni a tombe di eroi-guerrieri su cui si era soliti sacrificare, come quella del fondatore di Troia Ilo, menzionata nei canti X (v. 415) e XI (v. 166). In Esiodo questo scarto viene esplicitato e vi è un ulteriore avvicinamento alla sfera divina: la stirpe eroica era, come abbiamo visto, quella dei *semidei* (la definizione ora è inequivocabile) che avevano combattuto a Troia e a Tebe, destinata a soggiornare dopo la morte nelle Isole dei Beati. Ancora però non si parla di culti tributati a queste figure, sebbene Esiodo conosca anche una categoria di «demoni», preposti alla tutela dei mortali: sono gli uomini dell'età aurea e argentea, che dopo la morte «divennero spiriti venerabili (...) / Buoni, protettori dai mali, custodi degli uomini mortali» (*Le opere e i giorni* vv. 122-23).

Si può allora dire che il secondo aspetto, quello «demonico», si fonde – e sovrappone – con il primo e indubbiamente l'immensa popolarità dei poemi omerici dovette avere una certa influenza nella caratterizzazione di queste figure a metà strada tra uomini e dei, appartenenti a un passato ancestrale. Così, quando tra VI e V secolo, con il procedere della razionalizzazione e sistemazione del patrimonio mitico-religioso greco, si arriva alla tripartizione schematica tra dei, eroi e uomini, sotto la voce «eroi» si riuniscono tipologie molto eterogenee.

In ogni caso quello che va sottolineato non è tanto la definizione dell'ambiguo statuto di divinità degli eroi, quanto la fondamentale funzione storico-sociale dei loro culti, come cause di aggregazione e di unità a livello locale. Platone stesso consigliava al legislatore di un nuovo Stato di

assegnare a ciascun distretto un dio o un demone o qualche eroe, e nella divisione delle terre deve assegnare a essi per primi specifici luoghi sacri e tutto ciò che si conviene, perché gli abitanti del distretto in giorni stabiliti vi tengano riunioni, che procurino loro agevolazioni in tutti i loro bisogni, e si diano mutue prove di benevolenza celebrando insieme i sacrifici ed entrino in rapporti di parentela e si conoscano a vicenda (*Leggi* 738d-e).

Nel frastagliato mondo greco, gli abitanti della *polis*, e, spesso, a livello ancora più circoscritto, di distretti o villaggi più piccoli gravitanti attorno alla *polis*, si riconoscono nella venerazione per un eroe le cui vicende sono strettamente legate al passato mitico della regione (come nel caso di Pelope, o, come vedremo nel cap. 10, par. 7, di Teseo): sacrificare sul suo altare o, talvolta sulla sua tomba, segno ancora più tangibile della sua presenza, diventa un forte fattore di identità e di appartenenza comune al territorio.

Non è poi così sorprendente, specie se si pensa alla forza aggregante che ancora oggi riveste nel cristianesimo la devozione per i santi, patroni di città, categorie professionali ecc., anch'essi al centro di leggende locali, divenute talvolta saghe vere e proprie. Del resto, in età cristiana avanzata (IV-V secolo d.C.), quando l'idea

di «eroe» è ormai priva di ogni rapporto con le sue originarie radici culturali e si è tramutata in concetto filosofico-teologico (quando non in semplice spunto letterario), Sinesio di Cirene al principio del V secolo d.C., inneggiando al Cristo, collocherà la stirpe eroica subito dopo le schiere angeliche, attribuendole quella funzione di mediazione tra terra e cielo tipicamente svolta dai santi (*Inno* 1, vv. 292-96). Accadeva anche che santi cristiani assumessero una «veste» molto simile a quella di alcuni eroi ellenici il cui culto era particolarmente forte e diffuso: è il caso dei gemelli siriani Cosma e Damiano, martiri nel III secolo d.C., chiamati «medici di Cristo», che nell'agiografia assumono le stesse prerogative dei Dioscuri, Castore e Polluce, figli di Zeus e Leda, che spesso, anche se non sempre, avevano una funzione di generica protezione, come dimostrano le numerosissime attestazioni iconografiche che si spingono fino ai primi secoli dopo Cristo. Gli atti dei martiri ci mostrano lo stupore dei pagani davanti ai miracoli dei santi di cui vedevano chiaramente la somiglianza con le gesta dei Dioscuri. È una vicinanza che sopravvive in parte ancora oggi, o almeno fino a poco tempo fa, nelle credenze popolari, persino nelle nostre montagne. Ecco cosa scrive nell'estate del 2006 Paolo Rumiz, nella tappa appenninica del suo viaggio lungo l'Italia, pubblicato su «la Repubblica»:

A Isernia, ci spiega uno del tavolo accanto, la chiesa di San Cosma e Damiano ha un campaniletto chiaramente fallico sul tetto. «Lì sotto gli uomini andavano a farsi benedire il sesso per favorire la fertilità del gruppo.» Roba passata, ovviamente. La Chiesa locale, oggi guidata da un vescovo con patente di esorcista, ha abolito il rito da tempo (...) Della festa originale è rimasta solo la processione, col trasporto di grandi ceri, allusivi ma non troppo. Sarà un caso, ma da allora il Molise ha smesso di far figli. Crisi demografica galoppante. Di fronte alla quale i preti, poveretti, non sanno che pesci pigliare. Sanno bene che dietro a Cosma e Damiano c'è in agguato l'ombra dei loro antenati pagani, in esilio da due millenni con un esercito di fauni, satiri e priapi. I fratelli greci Dioscuri, splendidi di potenza riproduttiva, pronti a rimpiazzare i santi resi sterili per scelta clericale.

7.5. Gli Olimpici

Il canonico pantheon panellenico è formato dalle dodici divinità olimpiche la cui genealogia viene formalizzata da Esiodo nella *Teogonia*: Zeus, Era, Demetra, Poseidone, Ares, Atena, Afrodite, Apollo, Artemide, Efesto, Ermes, Dioniso (o Estia). Strabone, che scrive in età augustea (*Geografia* XIII 1,48), menziona un altare ai dodici dei sul monte Lekton, nella Troade, la cui fondazione era attribuita ad Agamennone, guida dell'esercito greco nella guerra di Troia. Apollonio Rodio (vedi cap. 3, par. 1) nel secondo canto delle *Argonautiche* narra di un'analoga fondazione da parte di Giasone sullo stretto del Bosforo (vv. 531-33):

Di lì, dopo aver edificato per i dodici beati
un altare sulla costa opposta del mare e avervi deposto le offerte,
si imbarcarono per salpare sulla nave veloce.

Secondo altre fonti, Giasone sarebbe stato addirittura il primo tra i Greci a sacrificare alle divinità olimpiche, fermandosi per innalzare il suo altare all'imboccatura del Mar Nero durante il viaggio di ritorno dalla Colchide (Polibio, *Storie* IV 39,5-6).

La menzione della saga troiana da parte di Strabone indurrebbe a collocare la nozione di pantheon storicamente già nell'età micenea. Probabilmente si tratta di una ricostruzione anacronistica, poiché nelle tavolette in lineare B di Cnosso (vedi cap. 2, par. 2) sono state rinvenute dediche a «tutti gli dei» (*pasítheoi*), ma non esplicitamente alle divinità del pantheon olimpico, anche se nelle tavolette di Pilo vengono menzionati Zeus, Ares e Poseidone.

Eppure, da un altro punto di vista, l'informazione appare molto significativa. Le testimonianze antiche ci parlano di Agamennone e Giasone, della Troade e dello stretto dei Dardanelli: due comandanti panellenici confrontati a due luoghi simbolo dell'incontro tra Oriente e Occidente. L'identità ellenica si definisce grazie alle sue divinità sulla linea di confine con l'altro, con il barbaro. Il pantheon olimpico diventa allora immagine del *kosmos* greco, dove *kosmos* significa universo, ma anche ordine, misura, abbandono del caos primordiale. Giasone conduce sulla nave Argo (secondo la leggenda la prima imbarcazione dell'umanità) un manipolo di eroi, il fior fiore delle regioni greche, verso la Colchide, l'odierna Armenia, ai limiti della terra allora conosciuta. La navigazione degli Argonauti è un viaggio verso territori ignoti, verso il magico e l'irrazionale: ad attenderli in Colchide c'è Eeta, rampollo del Sole, e la giovane Medea. Padre e figlia: l'uno, incarnazione del dispotismo e della superbia dei re orientali, è crudo, collerico, maldisposto ai doveri dell'ospitalità e indossa la corazza del gigante Mimante, morto combattendo contro gli Olimpici; l'altra, maga potente, sacerdotessa della dea Ecate sovrana del mondo sotterraneo, è in grado di manipolare le forze degli elementi, di rovesciare l'ordine naturale, di placare il fuoco, fermare lo scorrere dei fiumi, incatenare gli astri e arrestare la corsa della luna, mutando il regolare succedersi dei giorni. Il sacrificio compiuto da Giasone sulla riva dello stretto che lo separa da un regno tenebroso e incomprensibile non solo segna una netta demarcazione ideologica e culturale, ma equivale a un'estrema richiesta di sostegno (o a un riconoscimento dell'aiuto ricevuto, se il rito avviene durante il viaggio di ritorno), a un affidarsi alla divinità: se l'assetto del reale può essere sconvolto al di là della comprensione razionale, solo gli Olimpici potranno imporsi, ancora una volta, contro la bestialità ingrata del despota.

Non a caso, l'altare dei dodici dei occupava il centro dell'*agorá* di Atene, il cuore politico ed economico della città che aveva fatto della lotta vittoriosa contro il barbaro persiano il proprio contrassegno ideologico. Il messaggio doveva essere chiaro per chiunque visitasse Atene in età classica: la venerazione per i dodici Olimpici, tutori dell'ordine e della libertà greca, e la conseguente protezione sulla città, erano la migliore giustificazione della potenza e dell'imperialismo marittimo ateniese. Ancora due secoli dopo Cristo, Pausania, il colto viaggiatore autore di una *Periegesi della Grecia*, descrive lo spettacolo che si offriva al visitatore sotto il porticato (*stoá*) dedicato a Zeus Eleutherios (Zeus garante della libertà), a due passi dall'altare dei dodici dei:

Il porticato nella parte posteriore è adorno di pitture che rappresentano i cosiddetti dodici dei; all'estremità della parete è raffigurato Teseo con la Democrazia e il Demo. La raffigurazione pittorica chiarisce che Teseo fu colui che iniziò Atene al governo democratico; infatti si era comunque largamente diffusa l'opinione che Teseo avesse affidato gli affari al popolo e che fossero governati da lui democraticamente (I 3,3).

Il messaggio trasmesso dai dipinti di Euphranor (Pausania riferisce anche il nome dell'artista), commissionati probabilmente da Atene nel 362 a.C., dopo la vittoriosa battaglia di Mantinea contro i Tebani (pure rappresentata nel ciclo pittorico), non potrebbe essere più chiaro; l'intero pantheon panellenico, un mitico eroe locale civilizzatore, Teseo, e, infine, la personificazione allegorica del potere popolare: tutto concorre a celebrare il trionfo della *polis* democratica, un trionfo giusto perché sancito e insieme garante del *kosmos* incarnato dalle divinità olimpie.

Ma non era sempre stato così. Il Novecento, secolo tristemente fitto di rivoluzioni e contro-rivoluzioni, ci ha abituati, da Occidente a Oriente (vicino o estremo) allo spettacolo di statue abbattute, idoli di moderni culti della personalità e di moderne ideologie smantellati o sostituiti, e non di rado, sotto i nostri occhi, monumenti pubblici che costellano la nostra quotidianità recano le tracce di vecchie dediche, ombre sbiadite di un passato non remoto, ma semplicemente rimosso. Qualcosa del genere era successo anche per l'altare dei dodici dei nell'*agorá* ateniese. Tucidide parlando del governo dei Pisistratidi (i successori del tiranno Pisistrato) racconta (VI 54,6-7):

E molti di loro ebbero l'arcontato annuale degli Ateniesi, e tra questi Pisistrato, figlio di Ippia il tiranno, chiamato con il nome del nonno; costruì nell'*agorá* l'altare dei dodici dei e quello di Apollo nel recinto sacro del Pitio. E in seguito il popolo ateniese, avendo fatto aggiunte all'altare della piazza ne cancellò l'iscrizione; quella del Pitio si decifra ancora (...) in lettere quasi illeggibili.

Così prima di aver servito l'ideologia democratica, i dodici dei erano stati introdotti al centro della *polis* proprio dalla tirannide, che aveva visto nel pantheon un'occasione per riunire divinità il cui culto era particolarmente sentito in alcuni centri minori attorno ad Atene (Acarne con Ares; Brauron con Artemide; Eleusi con Demetra; Eleutere con Dioniso; Sunio con Poseidone) e per creare quindi coesione politica. Nello stesso tempo i Pisistratidi dotavano la città di un culto «panellenico», proprio nel momento in cui iniziava l'espansione ateniese, commerciale e non solo, oltre i confini dell'Attica.

Tra questi due estremi, tra l'altare voluto dai tiranni e le pitture di Euphranor nella *stoá*, si collocano le riforme democratiche del V secolo e le guerre persiane: i dodici dei sono allora quelli del fregio orientale del Partenone, ormai esplicitamente divinità dell'armonia, dell'assetto razionale, in lotta con la barbarie bestiale dei rozzi Centauri semi-umani. Divinità che segnano la grandezza di Atene, ma anche il trionfo dell'Ellade e della sua civiltà contro un nemico esterno, un pantheon non ancora smaccatamente al servizio di una Democrazia allegorizzata, che nel IV secolo non è più in guerra con il barbaro orientale, ma con altre città greche, nello scacco

definitivo di qualsiasi progetto panellenico.

7.6. *Identità greca*

Erodoto racconta che Creso, l'ultimo sovrano della Lidia (560-46 a.C.), uno dei più grandi regni dell'antichità, proverbiale per la ricchezza dei giacimenti d'oro e la sontuosità dei palazzi, ormai in catene, chiese al re persiano Ciro, che lo aveva sconfitto e fatto prigioniero, un'ultima concessione (Erodoto, *Storie* I 90,2):

«Mi farai soprattutto cosa grata permettendomi di inviare queste catene [*le catene della prigionia*] al dio dei Greci, che tra gli dei ho onorato più di tutti, e di domandargli se è suo uso ingannare i benefattori.» Ciro chiese quali accuse egli rivolgesse ai dio, per fargli quella richiesta. Creso allora gli raccontò tutto il suo piano, le risposte degli oracoli, soprattutto le offerte votive, e come avesse mosso guerra contro i Persiani spinto dall'oracolo (...) Creso inviò Lidi a Delfi, ordinando di mettere le catene sulla soglia del tempio e di chiedere al dio se non provasse vergogna per avere incitato Creso con i suoi responsi a muovere contro i Persiani (...) [e] domandassero anche questo: se era uso degli dei greci essere ingrati.

Creso in effetti aveva mosso guerra alla Persia apparentemente spinto da Apollo: consultato dal re tramite il suo oracolo a Delfi, il dio gli aveva ambiguamente risposto che, combattendo contro Ciro, avrebbe distrutto un grande impero. Ma non è tutto. Per testare la veridicità dell'oracolo, Creso aveva anche escogitato una specie di test preliminare. Dopo aver inviato messi ai più celebri oracoli greci e non, con il compito di domandare a ciascuno di essi, cento giorni dopo la partenza dalla capitale lidia Sardi, cosa stesse facendo in quel momento il loro sovrano, al tempo stabilito aveva tagliato a pezzi una testuggine e un agnello e li aveva messi a bollire in un calderone bronzeo chiuso da un coperchio. Era stata la Pizia delfica, profetessa di Apollo, a superare la prova. Erodoto riporta il suo responso (*Storie* I 47,3):

Mi giunse ai sensi l'odore della testuggine dal duro guscio,
bollita nel bronzo con carni di agnello.
Sotto di essa è disteso bronzo e sopra bronzo la ricopre.

Al di là dell'aspetto favolistico della narrazione erodotea, il racconto della caduta di Creso e del suo impero ci dice moltissimo non solo della prassi oracolare (su cui torneremo), ma anche, più in generale, dell'immagine che i Greci avevano delle proprie divinità e del rapporto che intrattenevano con esse. La menzione degli «dei greci» (*theot hellenikoī*) compare, con una perifrasi, in un altro passo delle *Storie* relativo ai costumi ellenizzanti del re scita Scile, che «seguiva uno stile di vita greco e usava sacrificare agli dei secondo il costume greco» (IV 78,4). Creso, come Scile, è un re barbaro: di nuovo, ciò che è greco si definisce per differenza rispetto a quello che non lo è.

La domanda accorata che Creso in catene rivolge all'oracolo delfico, rinfacciandogli la mancata reciprocità, è il grido simbolico di chi non è riuscito a integrare la differenza, di chi rimane stupefatto davanti all'inatteso e all'imprevedibile di un culto le cui vie rimangono insondabili. Creso e, come vedremo, prima di lui i suoi antenati, non ha capito il linguaggio della Pizia (il regno che era destinato a distruggere era il proprio non quello di Ciro), che è il linguaggio del dio, e la conseguenza della mancata comunicazione è la rovina per sé e per il suo popolo. Ma nel racconto di Erodoto non è forse questo l'aspetto più grave. Gli oracoli spesso erano fraintesi, dai Greci stessi non meno che dagli stranieri. La mancanza di Creso sta nel non aver compreso che in realtà Apollo gli era stato amico, salvandolo con una pioggia miracolosa dalla morte per fuoco destinatagli da Ciro (Erodoto, *Storie* I 86). Né si era reso conto che la rovina del suo regno (come vedremo, ineluttabile e stabilita già prima della sua nascita), era stata rinviata oltre i termini originariamente stabiliti dal fato, proprio grazie alla benevolenza del dio (*Storie* I 91).

La vicenda di Scile è, invece, sicuramente più di ogni altra, una storia di integrazione mancata. Educato da una madre greca discendente dei coloni arrivati alle foci del Danubio nell'VIII secolo, Scile cerca di abbandonare i costumi rozzi degli Sciti ritagliandosi, di nascosto dalla propria gente, un'isola greca nella città di Olbia, dove il fiume Ipani, l'odierno Bug, sfocia nel Mar Nero. Qui si fa costruire un sontuoso palazzo e prende come concubina una donna del posto, dopo essere stato costretto a sposare, secondo la legge barbarica, la moglie del padre morto. Ma quando tra gli Sciti, che rimproveravano ai Greci di «aver inventato un dio che induce gli uomini al delirio» (Erodoto, *Storie* IV 79,3), si diffonde la notizia dell'iniziazione di Scile al culto di Dioniso (vedi cap. 6, par. 2), il destino del re è ormai segnato: morirà decapitato per mano del suo stesso fratello. Gli Sciti non accettano Dioniso, perché non ne approvano il rituale, non riescono ad accogliere l'orgia bacchica che rappresenta l'invasamento da parte del dio. È proprio la visione del loro re con indosso la mitra, copricapo simbolo dell'iniziazione, a scatenare la rabbia che porterà al massacro del sovrano «ellenizzante». Erodoto gli riserva la fine tragica (*Storie* IV 79,1: «Era destino che Scile finisse male») che tocca a chi è incapace di rispettare i costumi del proprio popolo o di accostare con i dovuti rispetto e saggezza (*sophia*) quegli altrui.

Erodoto considera quindi la religione come fattore di identità culturale; la Grecia, pur frazionata nelle realtà locali delle *poleis*, ha modalità di culto e riti condivisi e, come abbiamo visto, dei comuni in cui specchiarsi. Quando i rappresentanti delle città invocano concordia reciproca è agli dei comuni che si appellano. I Corinzi, per bocca del loro ambasciatore Sosicle, chiudono l'invito a Sparta a non riportare il tiranno Ippia in Atene con le parole (Erodoto, *Storie* V 92,5): «Chiamando a testimoni gli dei greci, giuriamo di non portare le tirannide nelle città greche.» La tirannide, in effetti, appare spesso contraria all'ordine stabilito dagli dei quanto qualsiasi altro atto di empietà, è una sorta di violazione dell'assetto naturale insito nel costume greco. Il tiranno è sacrilego per definizione e capace di infrangere anche i tabù più ancestrali: il corinzio Sosicle, proprio

nell'invocare gli dei ellenici, ricorda l'orrendo gesto di Periandro, che aveva contaminato la sacralità dei defunti, unendosi alla moglie morta. *Miaiphonóteros* lo definisce l'ambasciatore di Corinto, sanguinario, ma nel vocabolo è insita anche l'idea forte della contaminazione. La divinità non poteva non guardare con orrore chi si poneva al di sopra delle più elementari interdizioni sacre.

Questo ci introduce anche alla nozione di colpa. Se vogliamo usare un'espressione anacronisticamente cristiana, cos'era il «peccato» per i Greci? Poiché la società antica era tipicamente pre-individualistica e il corpo sociale, la collettività venivano prima del singolo, determinandolo nei suoi ruoli, nelle sue funzioni, nella sua stessa natura, la «colpa», anche nella sfera del sacro, era in primo luogo colpa verso le norme della convivenza reciproca. Si andava agli oracoli e ai santuari per purificarsi da atti che violavano l'equilibrio del gruppo (spergiuri, omicidi ecc.). Anche la *hybris*, la tracotanza empia così spesso deprecata dagli autori antichi, si configurava come un'infrazione di quella misura ritenuta garanzia del vivere comune. Il «peccato» riguardava la sfera pubblica e non l'intimità più recondita dell'individuo. Scile, paradossalmente, aveva peccato perché, pur onorando in modo «pio» Dioniso, non aveva tenuto conto della forza disgregatrice che un culto straniero poteva esercitare su un popolo come gli Sciti. A suo modo si era mostrato tracotante, aveva pensato di potersi porre al di sopra dei costumi e dell'ordine sociale in cui era nato.

E tuttavia la *hybris* era sentita come costume inevitabile dei mortali, l'eccesso a cui insanamente ogni uomo tenderebbe e che rende necessaria la purificazione. Per i Greci è proprio questa tendenza innatamente umana ad assicurare la sopravvivenza dei santuari e l'abbondanza delle offerte di coloro che, macchiatisi di atti eversivi, cercano la liberazione, placando l'ira divina. Nell'*Inno ad Apollo* è il dio stesso, nel momento in cui istituisce l'oracolo di Delfi, a sancire questa realtà, che è *themis*, decreto inaggirabile (vv. 535-41):

Ciascuno di voi, con il coltello nella mano destra,
uccida senza posa le vittime: queste verranno sempre in abbondanza;
(...) vegliate sul mio tempio, e accogliete le stirpi degli uomini
che qui si riuniranno, più che in ogni altro luogo, per mio volere,
quando vi sarà una parola o un gesto temerario
o tracotanza (*hybris*), com'è destinato fra gli uomini mortali.

Tornando al problema dell'identità greca, un altro celebre passo di Erodoto, la cui citazione è inevitabile quando si parla di questo concetto (vedi cap. 2, par. 1), riassume brevemente l'unità che si ritrova nella religione (*Storie* VIII 144,2):

La grecità che ha il nostro stesso sangue e la nostra stessa lingua, e i comuni templi degli dei e i sacrifici e gli analoghi costumi, dei quali non sarebbe bene che gli Ateniesi diventassero traditori.

Poche righe prima gli Ateniesi ricordano agli ambasciatori spartani le «immagini

e le dimore degli dei incendiate e sconvolte», ancora una volta segno inequivocabile del sovvertimento della civiltà (la colpa più grave, come abbiamo visto) da parte del barbaro, lo stesso rovesciamento dipinto da Sosicle all'inizio del suo discorso («Certamente il cielo starà giù sotto la terra e la terra in aria al di sopra del cielo e gli uomini abiteranno nel mare e i pesci la sede che prima era degli uomini»: *Storie* V 92,1).

Non bisogna dimenticare che Erodoto, da etnografo, nel descrivere gli altri popoli, dall'Egitto al Caucaso, li identifica sempre in base a queste caratteristiche: divinità venerate e relative modalità di culto; tipo di sacrifici; altri costumi, come la sepoltura dei morti, il modo di combattere, i ruoli sociali, il tipo di governo ecc. Gli aspetti che riguardano la sfera religiosa, già per gli antichi, costituivano quindi i tre quarti della definizione di una cultura.

7.7. *Le feste religiose*

Ma se si può parlare di identità religiosa greca, quali erano i momenti fondamentali in cui questa si manifestava? Il racconto erodoteo sulla fine di Scile descrive una processione in onore di Dioniso, una celebrazione pubblica, una delle molte feste che scandivano, con il loro ripetersi periodico, il calendario annuale delle città greche, che, a differenza del nostro, era organizzato su base lunare. I festival religiosi greci, probabilmente legati in origine alla magia agraria e a riti di fertilità, svolgevano anch'essi un'importante funzione politico-sociale: c'erano festività legate all'avvento dell'anno nuovo, feste di iniziazione, feste a partecipazione esclusivamente femminile e feste militari.

Le celebrazioni pubbliche erano un'occasione di incontro collettivo, talvolta di confronto con realtà lontane. Nell'*Inno ad Apollo* viene descritto l'arrivo sull'isola di Delo di intere famiglie di pellegrini che, nella gioia della festa e delle gare in onore del dio, paiono quasi «trasfigurati» e vicini alla beatitudine degli immortali. Di questa maestosa celebrazione faceva parte anche un canto corale intonato dalle «ancelle» di Apollo, che sapevano eseguire inni non solo in greco, ma con le «voci e gli accenti di tutti gli uomini», segno della grande affluenza di stranieri alle sontuose celebrazioni di Delo (vv. 146-64):

Ma tu, o Febo, più che di ogni altro luogo, ti compiaci nel tuo cuore di Delo,
dove per te si adunano gli Ioni dalle lunghe tuniche
con i loro figli e con le nobili spose;
(...) Chi fosse presente quando gli Ioni sono riuniti
direbbe che sono immortali, e immuni da vecchiezza in eterno:
potrebbe osservare la grazia comune a tutti, e si allieterebbe nell'animo
contemplando gli uomini e le donne dalle belle cinture,
e le navi veloci, e le loro abbondanti ricchezze.
E v'è ancora una grande meraviglia, la cui gloria non perirà mai:
le fanciulle di Delo, ancelle del dio che colpisce lontano.
(...) Esse intonano un inno e incantano le stirpi degli uomini.
Di tutti gli uomini le voci e gli accenti

È certo vero che un calendario unitario per tutta la Grecia non ci fu mai, la scansione cronologica delle celebrazioni variava da *polis* a *polis* e nella stessa Attica, oltre al calendario ateniese, uno dei meglio attestati in base alle fonti epigrafiche e letterarie e dei più ricchi di occasioni festive, ogni *demo*, quindi ogni singolo villaggio, possedeva la propria peculiare suddivisione in festività: c'era solo una sorta di embrionale «coordinazione» con il calendario centrale. Tuttavia, alcune occasioni specifiche costituivano una sorta di collante tra le varie comunità che, pur disperse tra madrepatria e colonie, si consideravano etnicamente «consanguinee». È questo il caso delle Apaturie, celebrate in modo uniforme dal ceppo ionico, sia in Grecia continentale (Atene, Trezene ecc.), sia nelle colonie dell'Asia Minore (ad eccezione di Efeso e Colofone: Erodoto, *Storie* I 147), fino agli stanziamenti sul Mar Nero. Si trattava di una festa consacrata all'ammissione dei giovani (*efebi*) nella società degli adulti, tradizionalmente suddivisa in gruppi familiari (*fratrie*), e comprendeva pasto comune, sacrificio di una capra, taglio e offerta dei capelli degli efebi (che per l'occasione indossavano mantelli neri), accoglienza dei bambini nati durante l'anno.

Analoga funzione avevano in ambito dorico le Carnee in onore di Apollo Carneio, celebrate tanto a Sparta quanto a Cirene, colonia dorica nell'odierna Libia. Uno dei momenti centrali della festa era la corsa dei nove giovani *Karneatai*, prescelti ogni anno: uno dei nove, indossando le bende sacre, veniva inseguito dagli altri otto, che cercavano di afferrarlo. Dall'esito, positivo o meno, dell'inseguimento, si deduceva la prosperità futura della comunità.

Ovviamente per tutte queste occasioni si erano formati miti etiologici ad hoc, il più delle volte legati all'originaria definizione e identità territoriale. Così i mantelli scuri delle Apaturie venivano fatti risalire a un'ipotetica lotta tra il tebano Xanto («il biondo») e l'ateniese Melantios («il bruno»), vincitore grazie all'aiuto di Dioniso Melanaigis («dalla nera pelle di capra»). Allo stesso modo la corsa delle Carnee avrebbe avuto origine dall'inseguimento e successivo assassinio perpetrato dai diffidenti figli di Eracle (nel mito all'origine della stirpe dorica) contro l'indovino Carneio, che aveva loro mostrato la via verso il territorio di Sparta.

Accanto a queste feste, in qualche modo «trans-nazionali», ma comunque legate a etnie ben precise, esistevano anche occasioni comuni in cui tutti i Greci si ritrovavano, le cosiddette feste panelleniche. Il più grande festival religioso ateniese, le Panatenee, da un certo momento in poi godette di questo status privilegiato. Le feste pangreche per eccellenza erano però quattro: i giochi di Olimpia in onore di Zeus, i giochi Pitici in onore di Apollo a Delfi (entrambe si svolgevano ogni quattro anni), i giochi dell'Istmo di Corinto per Poseidone e il festival di Nemea per Zeus (entrambe a cadenza biennale).

Tutte queste festività erano caratterizzate in età storica da un contesto *agonale*: le celebrazioni comprendevano gare specifiche, che potevano essere esclusivamente *atletiche* (competizioni sportive), come a Olimpia o Corinto, o anche *musicali*

(composizioni strumentali accompagnate dal canto), come a Nemea e a Delfi. Le Olimpiadi, scandivano anche la cronologia generale dell'Ellade: la prima Olimpiade, che si collocava tradizionalmente nel 776 a.C., rappresentava quello che per l'Occidente è la nascita di Cristo o per l'Islam la nascita di Maometto, un punto di partenza sulla cui base datare i singoli eventi storici. Ad esempio la vittoria di Salamina cadeva nel primo anno della 75a Olimpiade, svoltasi appunto nell'anno stesso della battaglia, il 480 a.C.: cronologicamente, l'Olimpiade era quindi il periodo di quattro anni che separava una celebrazione dall'altra.

Durante gli agoni di Olimpia (che con il passare del tempo erano diventati sempre più articolati: dalla semplice corsa a piedi iniziale, fino alle gare di carri trainati da cavalli e, addirittura, da mule) era invalso anche l'uso di stabilire una tregua sacra, una sorta di sospensione delle attività belliche in corso, per permettere di partecipare e di assistere ai giochi. Questo potrebbe portare – e forse ha portato – a fraintendere il significato «panellenico» di queste feste. Oggi le gare sportive (a loro modo rito comunitario di una pagana religione contemporanea) sono viste dall'immaginario collettivo come occasioni di amicizia e convivenza pacifica tra i popoli. Pacifismo e sport vanno, o dovrebbero andare, a braccetto. È un'idea a cui siamo profondamente abituati, anche se ormai si tratta forse di un'icona commerciale – e globale – promossa dai grandi gruppi dello sport professionistico più che di una realtà confermata dai fatti. Le strumentalizzazioni politiche di vittorie o fenomeni sportivi non sono né una rarità né un ricordo del passato. Eppure è proprio questa visione un po' cruda, oltre la facile retorica dello «sport è di tutti», che più si avvicina all'autentico agonismo greco delle feste panelleniche:

La tregua sacra di Olimpia (...) non era deputata a promuovere l'amicizia panellenica (...) La tregua non fermò mai le guerre tra gli Stati greci; piuttosto era una misura per prevenire che le guerre fermassero i giochi (...) Se il generale von Clausewitz aveva ragione nel ritenere che la guerra è la continuazione della politica con altri mezzi, allora le Olimpiadi antiche erano la continuazione della guerra con altri mezzi, politici (Cartledge, 1985, p. 113).

7.8. *La lingua degli dei*

Il rito è il linguaggio della religione. Ma gli dei greci parlavano anche attraverso i loro profeti, uno dei quali era appunto la Pizia, che, votata ad Apollo, trascorreva la vita in castità all'interno del tempio del dio a Delfi. Il dio parlava attraverso di lei, come parlava attraverso Cassandra, la figlia di Priamo, un tempo amata da Apollo, descritta nel suo delirio di possessione da Eschilo nell'*Agamennone*. A Delfi ci si recava da tutta la Grecia, in veste ufficiale o da privati cittadini, per avere responsi sulla propria vita personale o su decisioni inerenti lo Stato (e accadeva che ci fossero sospetti di corruzione della profetessa). L'oracolo era consultabile una volta al mese, dava le sue profezie nell'*ádyton* del santuario di Apollo (una porzione seminterrata nel corpo del tempio), seduta su un tripode ed esigeva il pagamento di una tassa e sacrifici propiziatori, a cui si potevano aggiungere donativi maggiori a discrezione del singolo o della comunità, come mostra l'episodio narrato da

Erodoto.

Abbiamo visto come le azioni di Creso fossero la conseguenza di un fraintendimento della semantica dell'oracolo, di una cifra rituale che doveva servire a tradurre il linguaggio degli dei, altrimenti incomprensibile, in *segno divino* (*sémeion*), formalmente espresso in codice linguistico accessibile all'uomo. Creso, con il suo test, fallisce perché si abbandona a un ingenuo tentativo di controllare e incanalare i segnali divini nell'alveo del linguaggio e della logica umani.

Dell'oracolo delfico Eraclito scriveva (fr. 93 Diels-Kranz): «Il signore che presiede l'oracolo a Delfi, non rivela né nasconde il suo pensiero, ma lo esprime tramite segni.» Del resto *segni* sono anche quelli che gli dei trasmettono con i fenomeni atmosferici, gli eventi naturali ecc. e la cui lettura rientra pienamente nella sfera della religione. «Tutto è pieno di dei» pare dicesse il filosofo ionico Talete nel VI secolo, ma la loro voce è difficile da comprendere. L'intraducibilità, se non tramite profeti e oracoli, *medium* tra le due sfere, del sistema comunicativo di dei e uomini è il riflesso dell'incommensurabilità di due dimensioni conoscitive: da una parte l'uomo vincolato alla contingenza, dall'altra la divinità che gode di uno sguardo simultaneo su passato, presente e futuro. L'errore di Creso è quello già preconizzato da Apollo nell'omerico *Inno a Ermete* (vv. 533-49):

«Ma la divinazione di cui ti mi chiedi, ottimo amico, prediletto da Zeus
non è lecito che tu l'apprenda né alcun altro
degli immortali: la conosce la mente di Zeus; io dal mio canto
in segno di promessa ho accennato con il capo e ho formulato il solenne giuramento
che all'infuori di me, tra gli dei che vivono in eterno
nessun altro avrebbe conosciuto il saggio pensiero di Zeus.
E tu fratello dal caduceo d'oro [Ermete] non esortarmi
a rivelarti i decreti di Zeus che vede lontano.
(...) Se però qualcuno fidando negli uccelli che cantano a vuoto,
pretenderà di interrogare l'oracolo contro la mia volontà,
e sapere più degli dei che esistono in eterno,
dichiaro che egli farà la strada invano, mentre io mi terrò le offerte.»

Apollo, che si esprime tramite la Pizia, così come gli altri dei, è padrone di quella complessità del reale a cui l'uomo cerca disperatamente di dare un significato e un ordine. Ma questo tentativo sarà carente per definizione, perché al mortale sfuggono le connessioni che solo chi possiede la visione della totalità del tempo può realmente conoscere. Il lettore attento di Erodoto sa che la sorte di Creso era già segnata da quattro generazioni, al di là della sua decisione di mettere alla prova l'oracolo e di combattere contro Creso. Anche il suo avo Gige, salito al trono uccidendo il legittimo sovrano Candaule, discendente di Eracle, aveva interrogato la Pizia per sapere se regnare o restituire il potere agli Eraclidi. Anche questa volta Erodoto riporta l'oracolo (*Storie* I 13,2):

L'oracolo lo designò e così Gige divenne re. Ma questo disse la Pizia, che gli Eraclidi avrebbero avuto vendetta nel quarto discendente di Gige. Di queste parole sia i Lidi che i loro re non fecero

Solo dopo che il fato si è compiuto, non «prima che si avveri», gli uomini possono ritrovare il senso, possono ricostruire i legami nascosti di causa-effetto che li hanno condotti al loro destino

I mortali che anelano a essere partecipi della dimensione del divino vogliono in ultima analisi diventare coscienti del fato, essere padroni a loro volta di questo disegno riconoscibile solo a posteriori, con cui riordinare le contraddizioni che paiono costellare l'esistenza umana. Non per nulla solo gli indovini, privilegiati tra gli uomini, come il Calcante omerico, «conoscono ciò che è, ciò che fu e ciò che sarà» (*Iliade* I, v. 93).

Qui risiede anche un'altra delle differenze chiave tra il pensiero religioso greco tradizionale e il cristianesimo: gli dei greci sono garanti di un disegno insondabile, ma non provvidenziale. I Greci originariamente non possiedono una *teodicea*, una giustizia divina, all'interno della quale anche le sventure sono strumenti in vista di un fine superiore e buono. Nell'immaginario dell'uomo greco di età arcaica e classica gli dei puniscono sì gli empi, ma empio è appunto chi pecca verso la comunità e l'ordine che la garantisce, o chi viola quella nozione di reciprocità di cui abbiamo già parlato. «È costume degli dei greci essere ingrati?», chiede Cresò; «Dimostrerò che gli dei sono ingannatori e ingrati», grida Creusa. Certo la divinità greca non mette alla prova il virtuoso per fortificarlo. Questo sarà semmai un portato della successiva età ellenistica (da cui arriverà al cristianesimo), una concezione introdotta dalle scuole filosofiche post-aristoteliche, successiva alle critiche di Platone contro le divinità tradizionali, eccessivamente «umane» e non necessariamente «buone». Sarà in particolare lo stoicismo a fare della provvidenza (*prónoia*) uno dei punti centrali delle proprie dottrine: il destino e il fato diventano provvidenza nel momento in cui cominciano a governare il cosmo verso l'utile.

7.9. Eleusi, i misteri e l'orfismo

Eleusi era un piccolo villaggio attico a ovest di Atene e qui il mito voleva si fosse fermata Demetra, durante la sua disperata ricerca della figlia Kore-Persefone, rapita e condotta da Ade nel proprio regno, l'Oltretomba. La dea, sotto le sembianze di una vecchia, era giunta alla dimora di Celeo, signore a Eleusi e vi aveva trovato ospitalità, divenendo nutrice del piccolo Demofonte. Nel frattempo, a causa del dolore per la perdita della figlia, Demetra aveva provocato una terribile carestia sulla terra, annullando i benefici della primavera, distruggendo le coltivazioni e «molti ricurvi aratri i buoi trascinavano invano sui campi / candido orzo cadde a vuoto nei solchi» (*Inno a Demetra* vv. 308-09). Solo quando, per evitare l'estinzione del genere umano, Zeus stabilì che Kore lasciasse periodicamente il suo regno sotterraneo e passasse un terzo dell'anno insieme alla madre, solo allora, la fertilità fece ritorno tra i mortali. Demetra, in segno di gratitudine per gli Eleusini, stabilì e insegnò loro il culto dei *misteri* (*Inno a Demetra* vv. 473-82):

Tutta la vasta terra di foglie e di fiori
era colma; ed ella [*Demetra*], messasi in marcia, ai re che amministrano la giustizia
mostrò (*deixe*) – a Trittolemo e a Diocle che sprona i cavalli
e alla forza di Eumolpo e a Celeo, guida di eserciti –
le pratiche dei riti sacri, rivelò i bei misteri (*órgia*)
venerandi, che non è lecito mai profanare, indagare
o divulgare; grande rispetto per le dee frena la voce.
Felice tra gli uomini sulla terra colui che vide (*óproken*) queste cose;
ma il non iniziato (*atelés*) ai riti sacri, chi non ne è parte, mai simile
destino avrà, nemmeno morto, laggiù, nella grigia tenebra.

Se si legge il testo in greco, tutte le voci relative al rito misterico rimandano alla sfera del *fare* (*órgia*: dalla stessa radice di *érgon*, «opera, cosa fatta»; *atelés*: «non iniziato», ma letteralmente «non compiuto, non portato a termine») e del *vedere* (*deixe*, *óproken*). Nell'*Inno omerico* non compare invece il termine *mystéria*, che, etimologicamente, va fatto risalire a *myo*, «chiudo», e rimanda a un'altra caratteristica di queste cerimonie, la segretezza, che implica, alla lettera, il «tener chiusa la bocca». Il *vedere*, l'*agire*, il *dire* (o *non dire*) possono essere una buona traduzione delle tre fasi principali in cui gli antichi suddividevano i riti misterici: *deikný'mena* («le cose mostrate»), l'esibizione degli oggetti sacri; *drómena* («le cose fatte»), l'insieme dei gesti del rito; *legómena* («le cose dette»), narrazione della vicenda sacra e mitica, legata a Demetra nel caso di Eleusi (ma esistevano anche altri misteri, spesso connessi alla figura di Dioniso), e recitazione delle formule. Su tutte queste pratiche vigeva il più stretto riserbo, anche se i misteri eleusini erano, paradossalmente, un culto *pubblico* e in quanto tale condiviso, un culto politicamente legato ad Atene al quale potevano partecipare tutti i parlanti greco in età adulta: ovvio quindi che la segretezza era un fatto formale più che reale.

Quanto al loro significato, il mito etiologico legato alla loro fondazione è chiaramente un mito di *morte* (il rapimento di Kore nell'Ade; la carestia voluta da Demetra) e *rinascita* (il ritorno alla madre; la terra che si copre nuovamente di foglie e di fiori), al confine tra mondo terreno e aldilà. Analogamente

i misteri in quanto culto e pratica rituale attraverso la quale si ripeteva e rinnovava la vicenda mitica, davano forma alla morte, la sottraevano periodicamente al caos delle origini (...) e la addomesticavano, la rendevano ritualmente – e perciò culturalmente – controllabile. Con *mystéria* veniva dunque designato un complesso culturale in cui si realizzava un'interferenza provvisoria tra mortalità e immortalità, cioè tra umano e divino che conferiva senso alla morte, rendendola comprensibile a una cultura (Scarpì, 2002, p. xiv).

I misteri Eleusini erano quindi il modo con cui la città avvicinava i suoi membri al passaggio supremo, concedendo la speranza di una vita ultraterrena che potesse sfuggire almeno in parte alla «grigia tenebra». Questo è un altro aspetto molto importante della spiritualità greca: se guardiamo alla concezione diffusa in età arcaica e classica della vita dopo la morte, leggendo ad esempio la descrizione che dei trapassati fa Omero nel canto XI dell'*Odissea*, troviamo un mondo incolore,

esangue (nel senso letterale: «senza sangue») di anime che vagano prive addirittura della memoria della loro vita terrena. Nemmeno la madre di Odisseo riconosce il figlio, prima di aver bevuto il sangue delle vittime (XI, vv. 153-54). Sono «ombre simili a sogni» (XI, v. 207), *psychai* evanescenti: non *anime* come le intende la nostra cultura ma, molto meno astrattamente, *soffi* che escono dai corpi subito dopo la morte. Come abbiamo visto, solo alcune figure eccezionali (tra cui appunto gli eroi) hanno il privilegio di condurre un'esistenza di beatitudine dopo la morte, ai confini della terra (Isole dei Beati) o, secondo versioni successive a Omero ed Esiodo, nello stesso aldilà (Campi Elisi). Esiste anche l'idea di pene inflitte agli empi dopo la morte. Così Odisseo descrive il giudizio di Minosse (XI, vv. 710-13):

E vidi Minosse, lo splendido figlio di Zeus,
con scettro d'oro fare ai morti giustizia,
seduto e intorno si difendevano quelli,
seduti o in piedi nella dimora ampie porte dell'Ade.

Nel complesso, la visione dell'esistenza nell'oltretomba appare tutt'altro che consolatoria e, pur non essendo uniforme, si configura fundamentalmente come una *non-vita*, perché ormai sganciata da qualsiasi contesto civile e sociale, da quel quadro di valori e relazioni reciproche entro il quale l'uomo greco trovava la propria identità. A questo allude appunto la perdita della memoria: dimenticare il proprio *status*, la propria stirpe significa dimenticare sé stessi, cessare di esistere (vedi cap. 10, par. 1).

Questo spiega in buona parte il successo dei culti eleusini, che promettevano di sottrarre l'iniziato al grigiore delle tenebre e gli offrivano la speranza di un'esistenza *prospera*, prima (con riferimento all'abbondanza agricola, alla fertilità) e dopo la morte.

Queste istanze salvifiche, *escatologiche* (da *éshaton*, «ultimo, estremo», riferito al destino), si ritrovano anche nell'*orfismo*, termine con cui si indica, una serie di credenze relative all'origine dell'anima e del cosmo e uno stile di vita improntato al vegetarianesimo, volto alla liberazione delle anime imprigionate nei corpi per espiare colpe passate. Entrambi venivano fatti risalire alla figura del mitico cantore tracio Orfeo (vedi cap. 3, par. 1), le cui vicende sono ancora una volta situate al confine tra vita e morte (Orfeo era sceso nell'Ade per cercare di strappare alla morte l'amata Euridice e in seguito era stato dilaniato dalle Baccanti). Spesso il suo nome «veniva associato [ai] misteri più noti» (Ricciardelli, 2000, p. XXI) e i culti orfici erano legati a doppio filo con i riti dionisiaci.

Tuttavia, rispetto ai misteri eleusini l'orfismo presupponeva un'origine divina dell'anima: così, se a Eleusi si registrava l'inesorabile distanza tra mortale e immortale, nei riti orfici si cercava di ristabilire l'originaria continuità. L'invasamento bacchico poteva ad esempio essere uno strumento per realizzare questo ritorno verso una dimensione non più terrena, altrimenti raggiungibile tramite le successive purificazioni rituali. Inoltre solo l'orfismo, nell'ambito della

religione greca, ha conosciuto qualcosa di simile ai libri sacri. Chi praticava i culti orfici non si affidava semplicemente al rito, ma seguiva precetti trasmessi con il testo scritto. Platone (*Repubblica* 364e) ricorda il «mucchio di libri di Orfeo e Museo» a cui ci si atteneva per celebrare i sacrifici. Gli adepti dell'orfismo «non solo tentano di convincere i privati cittadini, ma anche le città, che è possibile sciogliere e purificare dalle ingiustizie coloro che sono ancora vivi, ma anche i morti, tramite sacrifici e giochi di piacere che chiamano iniziazioni, destinate a liberarci dai mali, mentre coloro che non sacrificano li attende destino terribile» (*ibid.* 364e-365a). Ciò nonostante l'orfismo non fu mai un culto pubblico, gestito dalla *polis*, e non poteva essere altrimenti: già l'uso e il predominio della scrittura, la rinuncia alla trasmissione orale del mito e del rito, presupponevano una dimensione molto più individuale, in cui il fedele poteva, da solo, leggere e meditare sul testo scritto.

Come abbiamo visto (cap. 3, par. 1; cap. 5, par. 1), la produzione letteraria «orfica» era piuttosto abbondante. Accanto alle testimonianze letterarie, l'archeologia ci ha conservato anche le cosiddette «laminette orfiche», i cui ritrovamenti costellano tutto il mondo greco, specie nelle zone di frontiera, dall'Italia meridionale a Creta. Su queste piccole lamelle d'oro sono incise formule grazie alle quali il defunto può procedere verso la beatitudine, che tra l'altro consiste, ancora una volta, nello sfuggire all'oblio, nel dare da bere all'anima assetata alla fonte della Memoria. È sempre memoria delle proprie origini, non più però origini sociali o biologiche, ma origini divine dell'anima; ed è memoria del rito, grazie al quale ottenere la salvezza. Ecco cosa canta l'orfico *Inno a Memoria* (vv. 1-10):

Invoco Memoria, sposa di Zeus, signora,
che ha generato le sacre sante Muse dalla voce sonora,
esente dal cattivo oblio che sempre turba la ragione
(...)
Ma, dea beata, risveglia agli iniziati il ricordo
della celebrazione sacra, e allontana da essi l'oblio.

L'anima non è più semplicemente soffio vitale, ma conosce (o comincia a conoscere) un processo di graduale astrazione: è in embrione il processo che la condurrà a diventare, con il cristianesimo, entità metafisica. Secondo gli orfici all'anima va destinato nutrimento spirituale, o meglio, intellettuale, e come Memoria, anche le Muse, in questo quadro vengono ripensate (vedi cap. 9, par. 5): non più depositarie di nozioni, non solo garanti di verità, ma ormai patroni dei riti iniziatici, forniscono alla *psyché* il cibo di cui ha bisogno. La gloria che recano non risiede più nella memoria delle gesta terrene dell'individuo, ma nella trasmissione e nella conoscenza delle celebrazioni salvifiche (*Inno orfico alle Muse* vv. 1-12):

Figlie di Memoria e di Zeus che forte risuona,
(...)
molto desiderate dai mortali che assistete, multiformi,

che generate irreprensibile virtù nell'educazione,
nutrici dell'anima, che donate il corretto intendimento,
signore guide dell'intelligenza che molto può,
voi che avete mostrato ai mortali le celebrazioni misteriche,
(...)
su, venite, dee, agli iniziati, variegate, sante,
recando gloria e amabile emulazione con molti canti.

8. L'arte

Aglae Pizzone

8.1. *Dimenticare l'«arte per l'arte»*

Si sarebbe detto che tutte le carrozze di Parigi facessero, quel giorno, un pellegrinaggio al Palazzo dell'Industria. Dalle nove del mattino, arrivavano da tutte le strade dai viali dai ponti verso quel mercato delle Belle Arti in cui la Parigi artistica invitava la Parigi mondana ad assistere al vernissage di tremilaquattrocento quadri. La folla si accalcava alle porte, e, sdegnando la scultura, saliva subito alle gallerie dei quadri (...) I pittori, in mostra anche loro fino a sera, si facevano riconoscere per la loro attività, per la sonorità della voce e l'autorità del gesto (...) Se ne vedeva d'ogni genere: degli uomini con i capelli lunghi e certi cappelli di feltro grigi o neri, dalle forme inesprimibili, larghi e rotondi con falde così calate da far ombra a tutto il torso; altri erano piccoli, attivi, smilzi o atticiati, con fazzoletti di seta per cravatta e dei giubbotti oppure erano insaccati in quei bizzarri costumi caratteristici della classe dei pittorucoli (Guy de Maupassant, *Forte come la morte*, 1889).

Il vivace bozzetto di Maupassant ritrae, non senza qualche ironia, il mondo dell'arte nella Parigi fine Ottocento: cerimoniali, convenzioni, manie, codici che, in larga misura, sopravvivono ancora oggi. Tutto ruota attorno al prodotto artistico e alla sua esposizione. All'interno del luogo sacralizzato della mostra o della galleria d'arte, il «godimento» dell'opera diventa movente autonomo di aggregazione, crea l'occasione per identificarsi come membri di una cerchia che riconosce e accetta (o, eventualmente, rifiuta) valori estetici comuni. Questo patrimonio condiviso non è dato una volta per tutte, ma viene costantemente ripensato con l'introduzione di nuovi codici espressivi (o con il rifiuto e il discredito di quelli vecchi) in base ai quali il pubblico ridefinisce il proprio gusto estetico. A monte, ci sono nozioni tecniche, ma anche l'idea che l'artista si muove sotto il segno dell'ispirazione, guidato da un talento che è dono innato più che abilità appresa. L'artista (pittore, scultore ecc.), forse più di altre figure intellettuali, è personaggio dotato di una sua riconoscibilità, con un suo prestigio, anche se al di fuori delle abituali gerarchie sociali: artista dandy, artista ribelle, artista di regime, artista militante ecc.

Se nell'Ottocento il mondo dell'arte possedeva già da più di un secolo una sua relativa autonomia, nel corso del Novecento questo carattere si è ulteriormente accentuato. L'arte contemporanea ha sviluppato linguaggi e procedure sempre più svincolati dai gusti o dalle attese del pubblico; alcune forme espressive, come la pittura, sono pressoché scomparse, altre si sono imposte, come la body art o la videoarte, per fare due tra gli esempi più eclatanti e oramai nemmeno più così «nuovi». Il processo creativo si è andato sempre più rarefacendo, fin quasi al paradosso di sopprimere l'oggetto d'arte in sé, definendo in modo nuovo il fenomeno artistico e l'esperienza estetica:

Si è compiuto un processo di sparizione dell'opera come oggetto e fulcro dell'esperienza estetica; dove c'erano opere ci sono soltanto esperienze. Le opere sono state sostituite nella produzione artistica da dispositivi e procedure che funzionano come oggetti atti a produrre la pura esperienza dell'arte (...) Installazioni video come quelle che si trovano in qualsiasi galleria d'arte o nelle boutique di prêt-à-porter di lusso sono paradigmatiche di questo tipo di dispositivo produttore di effetti estetici (Michaud, 2003, p. xx).

Niente potrebbe essere più lontano dalla realtà greca arcaica e classica di questa contemporanea esasperazione dell'«arte per l'arte». Al contrario, l'arte antica è legata a doppio filo al contesto di fruizione, alle aspettative del pubblico, alla realtà storico-sociale, al mondo della produzione artigianale. Le arti figurative, così come la letteratura, sono calate in un ambito performativo che ne costituisce la ragion d'essere. E la performance non è, come nell'arte contemporanea, il gesto «artistico» fine a sé stesso che, con la sua spettacolarità, crea l'occasione; al contrario l'atto performativo accompagna o celebra un momento – preesistente – di aggregazione sociale con un'esecuzione pubblica o fruibile dal pubblico: gli agoni tragici seguivano lo svolgersi delle feste in onore di Dioniso, il grandioso fregio del Partenone rinnovava ogni giorno lo spettacolo della sontuosa processione delle grandi feste estive di Atena, le Panatenee.

In Grecia, fino a tutta l'età classica, l'arte monumentale è profondamente radicata nella vita della *polis*, ruota attorno ai maggiori centri di incontro e di scambio, l'*agorá* e il tempio. La stessa formazione di questi due poli di aggregazione è inscindibile dal sorgere e maturare dell'entità cittadina. Gli scavi nella ben nota *agorá* di Atene, ad esempio, hanno mostrato che questo spazio (usato come cimitero durante l'età del bronzo) cessò di avere funzioni residenziali solo tra VII e VI secolo (all'incirca al tempo di Solone), per essere definitivamente riorganizzato sotto i Pisistratidi. Quanto al tempio, si tratta forse di uno dei simboli più evidenti delle trasformazioni storico-sociali successive al periodo miceneo: spesso la sua collocazione coincide con quella degli antichi palazzi reali micenei, come accade a Tirinto o per il tempio di Atena sull'acropoli ateniese. Analogamente, l'impianto generale dell'edificio sacro è modellato su quello del *mégaron*, la grande stanza tripartita (vedi fig. 8.1), fulcro della vita palaziale, sede del trono e del focolare domestico. La protezione dell'abitato, quindi, non è più affidata al monarca (che nel chiuso del palazzo amministrava il culto), ma, significativamente, alla divinità olimpica che risiede nel suo tempio-dimora e guarda i cittadini dall'alto dell'acropoli.

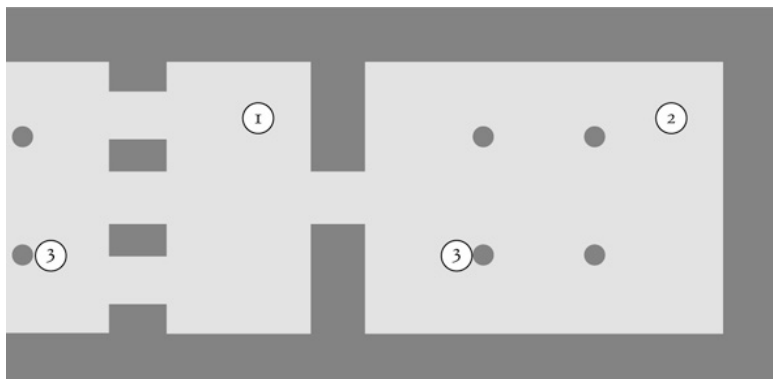


Figura 8.1

Schema-tipo di un megaron: 1) vestibolo; 2) stanza del focolare; 3) colonne. Il vestibolo è preceduto da un pronao, dando così luogo a una struttura tripartita che si ritroverà anche nell'impianto originario del tempio.

A parte alcune eccezioni (come nel periodo delle tirannidi, soprattutto in Magna Grecia), le grandi opere non erano commissionate da privati, ma dalla città nel suo complesso con il denaro proveniente dalle imposte pubbliche o dai tributi. Nel caso dei grandi santuari panellenici, erano i popoli o le città riuniti in leghe attorno al santuario (*anfizionie*) a figurare come committenti. Questi, nel caso di imprese particolarmente impegnative, potevano a loro volta ricorrere al contributo di altre *poleis* greche e persino di Stati stranieri. Erodoto rende conto piuttosto dettagliatamente dell'ingente sforzo economico richiesto dalla ricostruzione del tempio di Apollo a Delfi, distrutto da un incendio nel 548 a.C., per cui si rastrellarono fondi perfino dal lontano Egitto (*Storie* II 180).

Ovviamente queste opere, così impegnative per la collettività, dovevano rispecchiare i valori, le aspirazioni e i miti, in una parola l'*ideologia*, della città e la loro natura pubblica influenzava senz'altro le scelte dei temi figurativi, come già abbiamo visto per l'altare dei dodici dei voluto sull'*agorà* ateniese dai Pisistratidi (che, pur essendo tiranni, parlavano a tutta la comunità), o per il ciclo pittorico descritto da Pausania, commissionato per la *stoá* dalla *polis* democratica nel IV secolo (vedi cap. 7, par. 5). Committente, esecutore e fruitore non solo condividono lo stesso linguaggio, ma sono al corrente dei miti e riti locali, degli antefatti storici o politici che consentono di dare un significato alla rappresentazione. Proprio quest'occasionalità così marcata ha fatto sì che già nell'antichità si potessero smarrire ben presto alcuni brandelli del contesto da cui sorgeva l'opera d'arte; questo giustificava la presenza di guide nei grandi santuari, i *mistagoghi*, che, proprio come i nostri «ciceroni» ai Fori Imperiali di Roma o sugli scavi di Pompei, illustravano al visitatore dei santuari di Olimpia o di Delfi la storia e il significato dei grandi monumenti. Molte delle notizie che leggiamo nella *Periegesi della Grecia* di Pausania derivano proprio dall'esposizione di queste guide.

Se la cittadinanza come corpo collettivo, come entità *politica*, vedeva rispecchiate le proprie aspirazioni nell'arte monumentale, i singoli trovavano nella decorazione dei manufatti un riflesso delle pratiche religiose, sociali ed economiche che

costellavano la quotidianità, dall'illustrazione dei miti tante volte ascoltati nella voce dei rapsodi, alla rappresentazione di scene simposiali, alla descrizione di processioni o sacrifici.

Spesso, esiste un dialogo costante tra gli oggetti quotidiani e il «pubblico» che se ne serve e, servendosi, li guarda. Un buon esempio di questa interazione è rappresentato dai cosiddetti «pionieri», gli artigiani che per primi si cimentarono con la pittura a figure rosse nel cinquantennio dopo la sua introduzione ad Atene attorno al 530 a.C. Le firme e le iscrizioni apposte sui vari manufatti mostrano che questi artisti (Euphronios, Phintias, Smikros ed Euthymides i nomi più celebri) nutrivano tra loro una rivalità (un'anfora conservata a Monaco reca l'orgogliosa rivendicazione: «Così mai Euphronios») che assume tutto il suo sapore proprio perché esibita a un pubblico in grado di riconoscere e valutare le loro performance. Il dialogo con il fruitore è talmente intenso che questi pittori rappresentano sé stessi nelle scene che dipingono su anfore, idrie, coppe (per la tipologia dei vasi vedi figg. 8.9 e 8.10 a fine capitolo): certo un'orgogliosa dichiarazione della propria perizia tecnica e una rivendicazione di *status* nella partecipazione figurata ai momenti aristocratici per eccellenza (il simposio, la palestra), ma anche un modo per accostarsi a chi doveva usare quelle anfore, idrie o coppe e dividerne la quotidianità, come membro familiare dell'*oikos*.

Non di rado, d'altra parte, i temi decorativi scelti erano intimamente legati alla destinazione dell'oggetto. Per rimanere all'ambito del simposio, le coppe, che venivano passate di mano in mano tra i partecipanti, evidenziano in modo particolarmente chiaro questo nesso tra funzione e decorazione. Su una coppa attribuita al pittore Duride (fig. 8.2) e datata attorno al 480 a.C. si osservano alcuni giovani intenti a seguire una lezione di canto, musica e poesia impartita da maestri più anziani, uno dei quali sta aprendo un rotolo di papiro con un'invocazione alla Musa, chiaramente leggibile: «Musa trovami sulle rive dello Scamandro l'inizio del canto.» Non è tanto – o non solo – il gusto per una scenetta di vita quotidiana ad aver indotto l'artista a scegliere proprio questo tema. Gli oggetti «da simposio» (coppe e cesti, certo strani per una scuola) che pendono alle immaginarie pareti, alle spalle delle figure in primo piano, rimandano immediatamente alla funzione dell'oggetto e alla finalità ultima del momento «didattico» rappresentato: i canti e le melodie su cui i giovani si stanno esercitando saranno destinati proprio al contesto simposiale, e a tempo debito i simposiasti, osservando la decorazione, vedranno rispecchiata e riecheggiata la propria stessa formazione. La scelta figurativa dipende strettamente dalla destinazione del manufatto e può essere pienamente compresa solo se calata nel contesto d'uso: la bella coppa al riparo nella bacheca di un museo non solo ha perso la sua funzione, ma parla un linguaggio che ben pochi visitatori sono capaci di sentire.



Figura 8.2

Coppa a figure rosse di Duride, 490-480 a. C. ca. (Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz). La scrittura che compare sul rotolo è di tipo *bustrofedico*, da leggere cioè successivamente (il cambiamento avviene al passaggio di rigo) da sinistra a destra e da destra a sinistra.

8.2. Dall'appropriazione culturale al museo

Un approccio «musealizzato» simile a quello odierno sarebbe stato inimmaginabile per un Greco di età classica. L'arte figurativa era parte integrante della vita quotidiana, pubblica e privata, consueta come i canti del simposio (che oggi ricostruiamo a fatica), la narrazione degli aedi (che oggi dobbiamo imparare a leggere e non possiamo più ascoltare), o la visione di una tragedia (di cui abbiamo perso quasi tutti gli aspetti visivi e musicali). Del resto, i rischi insiti nel museo e nella perdita del contesto erano già stati individuati in pieno classicismo settecentesco dallo storico dell'arte Quatremère de Quincy. Quest'estimatore dell'opera di Canova aveva duramente protestato contro le requisizioni delle opere d'arte effettuate in Italia durante il periodo napoleonico, scrivendo nel 1796 una *Lettera sui pregiudizi causati alle arti e alla scienza dallo spostamento dei monumenti d'arte italiani*, in cui si leggeva tra l'altro (cit. in Pinelli, 1979-78, pp. 52-53):

Mille cause riunite hanno concorso a fare dell'Italia una specie di museo generale (...) Il vero museo di Roma (...) si compone di luoghi, di paesaggi, di montagne, di strade, di vie antiche, di posizioni rispettive delle città dissepolti, di rapporti geografici, di reciproche relazioni tra tutti i reperti, di memorie, di tradizioni locali, di usanze ancora in vita, di paragoni e di raffronti che non possono farsi se non sul posto.

La fruizione museale dell'opera d'arte (non diversamente dalla cura filologica dei testi scritti) presuppone la consapevolezza di un «antico» con cui non si sente più continuità, inteso come qualcosa di prezioso perché inesorabilmente perduto. Certo, a monte dei grandi musei d'Europa stanno le collezioni private delle grandi famiglie

aristocratiche e patrizie, che, sin dall'umanesimo, dimostrarono una spiccata tendenza all'accumulo di qualunque cosa avesse sapore classico: dai busti romani alle epigrafi, all'oreficeria. Giacomo Casanova così descriveva una fra le più celebri collezioni di antichità, quella riunita dal Cardinal Alessandro Albani (1798, p. 903):

Villa Albani mi incantò. Era stata fatta costruire dal Cardinale Alessandro che, per soddisfare la sua passione per l'antichità, non aveva voluto impiegarvi altro che cose antiche. Così, non soltanto le statue e i vasi, ma anche le colonne e gli stessi piedistalli erano greci. E poiché era un grande intenditore e, per di più, scaltro come un greco, il Cardinale aveva fatto tutto spendendo poco denaro: del resto, molto spesso comprava le cose a credito come Damasippo.

Un gusto più schiettamente malinconico e talvolta antiquario per il passato comincia però a sorgere già in epoca ellenistica. Tra IV e III secolo gli spazi pubblici delle città e dei santuari cominciano a pullulare di ritratti dei più grandi poeti e filosofi del passato. Non è certo una coincidenza che questo moto celebrativo coincida con gli albori della filologia. Mentre l'oratore e politico Licurgo faceva ricostruire in pietra (anni trenta del 300 a.C.) il teatro di Dioniso, adornato ora con statue di Eschilo, Sofocle ed Euripide, e destinava un celeberrimo ritratto di un Socrate idealizzato e abbellito, opera di Lisippo, al Pompeion (dove la folla si riuniva per assistere alle Panatenee), i testi dei tre grandi tragici venivano per la prima volta catalogati, ordinati e passati al vaglio per stabilirne l'autenticità. Si tratta di una gigantesca operazione culturale, promossa da uno dei principali rappresentanti del partito antimacedone: l'appello al passato più glorioso della *polis* fa da estremo baluardo contro l'inarrestabile avanzare di Alessandro.

Un paio di secoli dopo, a Roma, si assiste al primo consistente sviluppo del collezionismo d'arte. Dopo la conquista e l'annessione dell'Ellade, l'ansia di acquisire un nuovo prestigio culturale fa maturare nelle *élites* repubblicane una vera e propria passione per tutto ciò che è greco. Nasce così, tra l'altro, la moda delle copie o riproduzioni delle più celebri sculture greche, grazie alle quali possiamo avere un'idea dell'opera di Policletto, Lisippo, Mirone, Prassitele... I ceti dirigenti romani trovano nell'arte classica modelli da importare, con cui autorappresentarsi in un programma ideologico ben preciso: l'esaltazione dei nuovi dominatori del Mediterraneo. D'altra parte, un atteggiamento non molto diverso (anche se con ambizioni più modeste) doveva aver spinto il Cardinal Albani a intraprendere la sua raccolta di opere d'arte: oltre alla passione antiquaria, un'identificazione – foriera di prestigio sociale e politico – con i personaggi del passato (eroi, condottieri, colti letterati dilettanti) che l'arguto Casanova traduce in scherzo, chiudendo con una battuta la sua ammirata descrizione. Il paradigma del ricco cardinale non è infatti un qualche grande mecenate dell'antichità, ma quel Damasippo, mercante d'arte fallito (e chiaramente greco, come denuncia il nome) che Orazio scherniva nella *Satira* III 2.

Nostalgia e appropriazione culturale; rimpianto del passato e riuso dei modelli: questi i due movimenti della grande sinfonia dell'antico che, ancora dopo il tramonto dell'antichità pagana e i medioevali secoli «bui» (oscuri proprio perché

privi della luce del classico), attraverserà tutta l'età moderna, fino a trasformarsi, ormai in pieno Settecento, nello struggente canto malinconico del classicismo tedesco. Johann Johachim Winckelmann (tra i suoi protettori anche il Cardinal Albani) è senz'altro l'interprete più accorato di questa melodia, e nella *Storia dell'arte antica*, pubblicata nel 1764, descrive il suo «perduto amore» (vedi cap. 1, par. 1) con struggente rassegnazione. Così, davanti ai resti archeologici, il suo sentimento – con l'amara consapevolezza della successiva decadenza – è ormai inesorabilmente quello di una donna che vede allontanarsi l'uomo amato, ben sapendo che non lo reincontrerà più.

Negli stessi anni, comincia – altro dato significativo – la lenta evoluzione dalla collezione privata al museo pubblico. Nel periodo tra il 1734 e la fine del secolo, anche per mettere un freno alla dispersione del patrimonio archeologico, nascono a Roma il Museo Capitolino e Pio Clementino, che affiancano le grandi collezioni come quella del Cardinal Albani. È il primo passo verso la concezione attuale del museo, che, superata la semplice nozione di conservazione e raggiunta la consapevolezza dell'importanza del contesto, ha oggi come obiettivo quello

della comunicazione visiva a tutti i livelli, della più vasta educazione e promozione culturale e [del] coinvolgimento totale dei visitatori. Se questi scopi non sono stati per ora raggiunti, ciò deriva dal distacco tra cultura degli ordinatori del museo e quella dei suoi fruitori, ancora per la massima parte incapaci senza mediazioni di contestualizzare gli oggetti esposti e di decodificare il significato dei peculiari linguaggi artistici (De Benedictis, 1998, p. 144).

8.3. Rintracciare il contesto

Per i Greci qualsiasi oggetto d'arte rappresentava quindi «qualcosa» di specifico, non esisteva autonomamente come prodotto destinato a una fruizione puramente estetica; era dotato di una sua funzione (religiosa, politica, o, nel caso degli oggetti quotidiani, semplicemente pratica), che non si esauriva nella volontà di suscitare l'ammirazione dello spettatore o di testimoniare l'abilità dell'artefice. La difficoltà di leggere questo tipo di opere sta appunto nel ricostruirne, una volta smarrito il contesto, lo scopo originario, assumendo l'occhio dell'osservatore antico.

Prendiamo ad esempio, i cosiddetti *kouroi* (letteralmente, «fanciulli»), facilmente riconoscibili per la ripetitività dello schema compositivo (vedi fig. 8.3): figura maschile nuda, con spalle larghe e vita stretta, in piedi in posa frontale, con una gamba (generalmente la sinistra) leggermente avanzata a bilanciare il peso e le braccia stese lungo i fianchi. Questa tipologia fa la sua comparsa (probabilmente sotto l'influenza dell'arte egiziana) con gli albori della scultura monumentale greca ed è sicuramente vero che

il laboratorio, per così dire, in cui lo scultore greco sviluppò la sua arte naturalistica era il tipo del *kouros* (...) Possiamo studiare in un ampio numero di esempi la graduale evoluzione dell'arte greca durante il periodo arcaico. Possiamo vedere sotto i nostri occhi lo sviluppo della concezione della figura nella sua globalità e nelle sue varie parti (Richter, 1960, p. 76).



Figura 8.3
I kouroi gemelli ritrovati a Delfi.

Il raggiungimento di una maggior naturalezza e fluidità nella resa anatomica, l'accrescimento della perizia tecnica e la sua esibizione non erano però lo scopo primario dell'artefice che si cimentava con un *kouros*. Come abbiamo visto nel caso dei «pionieri», la consapevolezza della propria abilità, l'emulazione reciproca, l'orgoglio per l'introduzione di accorgimenti tecnici (Euphronios fu il primo a servirsi dell'assonometria) non erano affatto estranei all'artista antico, ma la perizia tecnica era finalizzata alla creazione di *quell'oggetto per quella funzione*. Lo stesso legame univa la musa pindarica all'atleta vittorioso che doveva celebrare. Certo poi quel determinato oggetto poteva suscitare l'ammirazione del pubblico anche al di fuori dal suo contesto originario, poteva conoscere riusi e ricontestualizzazioni: un'anfora riccamente decorata da Euphronios era apprezzata anche quando abbandonava Atene e l'ambiente familiare del simposio per attraversare il Mediterraneo e far bella mostra di sé in un corredo funerario etrusco. Allo stesso modo, i versi dei tragici e dei comici continuavano a vivere anche fuori dal teatro, recitati durante i simposi, e così pure le odi pindariche, che continuavano a riecheggiare anche quando le vittorie per cui erano state composte si perdevano ormai nel ricordo. Eppure, per un'anfora di Euphronios, come per una tragedia, una commedia o un inno, all'origine c'era sempre un'occasione ben individuabile: da una parte, un gesto quotidiano, un'offerta votiva, un ringraziamento agli dei; dall'altra, una festa, un agone, una performance.

Così, nel caso dei *kouroi*, non bisogna lasciarsi ingannare dalla genericità e ripetitività dell'impostazione. I moderni ne hanno certo fatto una tipologia, ma ognuna di queste statue possedeva una sua individualità ben determinata. Quello

che può apparire, in astratto, un certo gusto per l'idealizzazione della figura umana è dovuto semmai all'esigenza di riflettere nella rappresentazione un ideale aristocratico di virtù e valentia fisica che perdura nel tempo. D'altra parte, l'aspetto attuale di queste statue è davvero molto diverso da quello familiare ai Greci: il tempo ha fatto scomparire quei colori che probabilmente davano a ogni scultura (vedi tav. 3) riconoscibilità specifica. Platone ricorda nella *Repubblica* l'uso di dipingere le statue, normale nell'antichità (anche per i templi), e polemizza anzi con la tendenza a mettere innaturalmente in rilievo alcune parti tramite l'applicazione di colori «speciali» (420c):

Se uno ci si accostasse mentre stiamo dipingendo una statua e ci rimproverasse dicendo che non impieghiamo i colori più belli per le parti più belle – infatti gli occhi, che sono la parte più bella, avremmo dovuto colorarli non di nero ma di porpora –, credo ci potremmo agevolmente difendere rispondendogli: «Non credere che dobbiamo dipingere occhi così belli da non sembrare più nemmeno occhi, e così tutte le altre parti, vedi piuttosto se applicando a ciascuna parte il colore che le conviene non rendiamo bello l'insieme.»

Ritornando allora ai *kouroi*, interpretati per molti anni come immagini di Apollo (da cui la denominazione un tempo corrente di «Apollo arcaico»), essi servivano sì da rappresentazioni della divinità (Apollo e non solo), ma potevano fungere anche da monumento funebre, rappresentare il dedicante stesso dell'offerta o celebrare atleti vittoriosi nei festival panellenici. Pausania descrive proprio una di queste statue antichissime, dedicata ad Arrachione, personaggio anticamente piuttosto famoso. Eroe «sportivo» della città di Figàlia (Arcadia), Arrachione era stato trionfatore nel pancrazio (una sorta di pugilato molto violento) per tre Olimpiadi consecutive, nel 572, 568 e 564, l'ultima delle quali gli era costata la vita (*Periegesi della Grecia* VIII 40,1-2).

Proprio grazie alla sua apparente indeterminatezza il *kouros* poteva anche rappresentare un personaggio del mito e rimandare a un passato leggendario, in una forma embrionale di narrazione per immagini. È questo il caso dei due *kouroi* gemelli di Delfi (fig. 8.3), opera di uno scultore argivo, che ritraggono probabilmente i fratelli divini Castore e Polluce. Di nuovo, l'impostazione «standardizzata» del *kouros* assume una sua individualità e comunica varie informazioni (tutte immediatamente ovvie per ogni visitatore antico del tempio di Apollo): il ricordo delle imprese mitiche dei Dioscuri; la localizzazione geografica dei due eroi argivi; la conseguente celebrazione del passato – e dell'attuale ricchezza – della *polis* dedicante.

L'individuazione era così marcata che molte iscrizioni di questi monumenti parlavano in prima persona. Le statue degli dei o di chi aveva offerto l'opera «dialogavano» con lo spettatore (da qui la definizione, coniata mezzo secolo fa, di «oggetti parlanti»: Burzachechi, 1961), assecondando la convinzione che nel simulacro fosse racchiuso lo spirito della divinità o che, dedicando la propria immagine al dio, ci si ponesse sotto la sua protezione.

D'altra parte il tempio stesso era sentito come *oikos*, dimora, casa del dio

«personificato» dalla statua di culto. Quanto fosse radicata questa credenza è dimostrato da un racconto erodoteo. Prendendo le mosse da una carestia abbattutasi su Epidauro, Erodoto narra le imprese miracolose di due idoli lignei, che ancora sette secoli dopo Pausania (*Periegesi della Grecia* II 30-32) poteva ammirare e venerare sull'*agorá* di Epidauro. Si tratta quasi certamente di due *xóana*, come vengono chiamate queste prime statue lignee di culto, oggi completamente scomparse a causa della loro deperibilità (*Storie* V 82,1):

La terra non dava nessun frutto agli Epidauri, perciò essi interrogarono l'oracolo di Delfi su questa calamità; la Pizia dal canto suo ordinava loro di innalzare statue di Damia e Auxesia e che, una volta alzatele, le cose sarebbero andate per il meglio. Poiché gli Epidauri chiedevano se le statue dovessero essere in bronzo o in pietra, la Pizia vietava loro entrambi questi materiali, consentendo solo l'ulivo domestico. Così gli Epidauri chiedevano agli Ateniesi di concedere loro di tagliare un ulivo, ritenendo che quelli fossero i più sacri (...) E gli Ateniesi risposero che l'avrebbero concesso a condizione che ogni anno sacrificassero ad Atena Poliade e a Eretteo.

Gli abitanti di Epidauro avevano così messo fine alla carestia e posto la propria terra sotto la protezione di Damia e Auxesia (nome parlante per «abbondanza, crescita»), due giovani cretesi morte lapidate e poi divinizzate (così ci dice Pausania), il cui spirito albergava negli *agálmata* (effigi sacre). La scelta dell'ulivo e il sacrificio ad Atena Poliade («Atena protettrice della città»), a cui si attribuiva l'introduzione della coltura della pianta in Attica, denuncia inoltre la sacralità della materia in cui l'immagine era stata scolpita: il soffio divino albergava nel legno già prima che la statua prendesse forma.

Oltre al valore sacrale, questi *xóana* (il cui aspetto doveva essere molto «primitivo») possedevano senza dubbio anche un'importanza politica: sempre Erodoto racconta che uno dei primi gesti degli abitanti di Egina, una volta liberatisi dalla sottomissione a Epidauro, fu quello di asportare le due effigi e trasferirle sulla propria isola, ben al riparo nell'entroterra. In questo caso il rito concordato con gli Ateniesi può essere letto anche come simbolo dell'alleanza con la città dell'Argolide; allo stesso modo, il prodigioso «rifiuto» opposto dalle due statue a un ritorno tra gli Epidauri era un segnale forte dell'ambita autonomia di Egina dall'influenza ateniese. Di quest'indipendenza politica, Damia e Auxesia, scolpite nel sacro olivo attico, ma decise a rimanere patrimonio degli Egineti, si dimostravano garanti (Erodoto, *Storie* V 85,1-86,3):

Gli Egineti dicono invece (...) che gli Ateniesi (...) si erano diretti verso le statue; poi, non potendole strappare dai basamenti, circondatele con funi, le tiravano. Finché entrambe le statue tirate fecero la stessa cosa – e per me dicono cose non credibili, ma per qualcuno sì –, esse caddero in ginocchio e da quel momento stanno così.

Non ci potrebbe essere esempio migliore per illustrare il valore ideologico che l'arte – e in questo caso l'arte sacra – può assumere anche nelle sue forme più

«primitive».

8.4. *Artista o artigiano?*

A metà del Novecento, l'archeologia italiana è stata attraversata da un ampio e acceso dibattito sul ruolo dell'artista figurativo nella Grecia classica e sul suo *status* sociale, raccolto poi in un denso libretto pubblicato nel 1980 a cura di Filippo Coarelli dal significativo titolo *Artisti e artigiani in Grecia*. Il punto chiave della discussione ruotava infatti proprio attorno alla polarità artista/artigiano: da una parte chi, come Bianchi Bandinelli, sosteneva che la storia dell'arte antica andasse letta «sotto l'aspetto di un altissimo artigianato» (1979, pp. 55-56), dall'altra chi considerava il rilievo sociale e il prestigio intellettuale acquisito da alcune personalità di artisti ben superiore a una dimensione «semplicemente» artigianale. Ma, come già altri hanno fatto, bisognerà forse chiedersi se questa polemica ha davvero senso (Carandini, 1979, pp. 155-71; Longo, 1987, p. 79). O, meglio, se avrebbe avuto senso agli occhi di un Greco antico.

L'antichità classica, così come il Medioevo e il primo Rinascimento, non conosceva la distinzione tra arti minori (ceramica, oreficeria, ebanisteria ecc.) e arti maggiori (pittura, scultura, architettura), sviluppatesi solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Né era ancora presente una netta suddivisione tra arti liberali (grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, geometria, astronomia e musica) e arti meccaniche, impostasi nel Medioevo, sulla base della tradizione latina risalente in ultima analisi a Varrone e Quintiliano. Parlare di arte e artigianato come due fenomeni distinti significa quindi adoperare categorie moderne, assenti nell'antichità greca.

Istituire, poi, una classificazione assiologica (cioè qualitativa) che vede l'artigiano subordinato rispetto all'artista, al Maestro, oppure affermare che «l'artista veniva considerato, generalmente, *niente altro che* un artigiano» (Bianchi Bandinelli, 1979, p. 71, corsivo nostro) significa presumere o dare per scontata una diffusa e condivisa svalutazione delle tecniche artigianali nell'antichità. Ma un simile, uniforme atteggiamento di disprezzo è tutto da dimostrare. Certo ci furono alcune correnti filosofiche duramente critiche verso il mondo della tecnica, e di conseguenza verso la realtà dell'artigianato. L'eleatismo (il cui principale esponente era Parmenide, vedi cap. 5, par. 1 e cap. 11, par. 5), teorizzando l'unità dell'Essere, non poteva che condannare qualsiasi pratica che si fondasse sulla trasformazione e il mutamento (e l'artigiano lavora appunto tramite manipolazione e alterazione della materia). Un discepolo di Parmenide, Melisso, avrebbe così attaccato la validità della tecnica medica e

le argomentazioni usate contro la medicina, presupponendo la positività assoluta dell'essere, potevano essere ugualmente utilizzate contro altre tecniche in generale, cioè contro ogni operazione trasformativa, risolutiva o correttiva di situazioni negative (Cambiano, 1991, pp. 21-22).

Eppure, a fronte di queste critiche, o di questo «attacco alle tecniche», come lo definisce Giuseppe Cambiano, si sviluppa tutto un movimento di difesa, che va da Democrito a Empedocle ed è volto a costruire un impianto teorico che giustifichi l'autonomia e la dignità dell'universo della *technè*. Si tratta di una tendenza che storicamente coincide con l'ascesa sociale in Atene dei ceti artigiani e mercantili e con gli sviluppi democratici della città.

Proprio su questo sfondo, allora, si dovrà collocare la riflessione di Aristotele che, con la sua valutazione estremamente negativa dell'attività tecnica, sembrerebbe confermare una considerazione peggiorativa dell'artigianato. La condanna aristotelica, pur nel riconoscimento della ricchezza economica dei *technitai* (*Politica* 1278a24-25: «La maggior parte degli artigiani è ricca»), confermata per altro dalle fonti epigrafiche, è imperniata su due ragioni principali. Al primo posto c'è senza dubbio il fatto che l'artigiano lavora per altri, vuoi per fornire beni alla comunità, vuoi per riceverne il compenso da cui trae sussistenza. È appunto questa posizione mercantile a inficiare la validità dell'arte, di qualsiasi arte, anche delle più nobili: i musicisti professionisti che suonano non per accrescere la propria valentia, ma per arrecare piacere e diletto a un pubblico di spettatori (che non siano amici, ma committenti) sono allo stesso livello dei non-liberi (*Politica* 1341b8-18). La prima ragione di biasimo risiede, quindi, non nella tecnica in sé, ma nel fine al quale si applica, nella sua destinazione d'uso.

Il secondo motivo di condanna, in qualche modo affine al primo, nasce dalla constatazione che l'artigiano si comporta come uno strumento animato, che applica le proprie nozioni tecniche e i propri utensili, tra cui – come lo schiavo – il proprio corpo, per raggiungere una finalità esterna: la produzione di un oggetto che non ha in sé la sua ragion d'essere. Così, in una graduatoria ideale dei saperi tecnici, hanno la meglio quelle pratiche, come la medicina, che prevedono minore impegno «fisico» (*Politica* 1253b38-1254a1) e maggiore dispiegamento di intelligenza.

Possiamo allora dire che la condanna sociale di Aristotele finisce per confermare lo stretto legame dell'arte, in età arcaica e classica, con il contesto *politico*, inteso in senso lato, cioè con i modi di produzione, di interazione, di fruizione dell'opera propri della *polis*. È appunto questo nesso a motivare la critica aristotelica, in armonia con il carattere fondamentalmente aristocratico della sua impostazione etica. Paradossalmente, Aristotele si fa portavoce di un ideale molto prossimo all'arte per l'arte, al godimento puramente estetico dell'oggetto artistico. Non è tanto la natura della *technè* a essere condannata, quanto la sua finalità d'uso o la sua mercificazione, la sua applicazione *politica*. Nell'*Etica Nicomachea*, l'arte o tecnica viene definita senza che vi sia connotazione negativa (1140a7-14):

L'architettura è *technè* e appartiene alla sua essenza l'essere una disposizione accompagnata da ragionamento (*logos*) che dirige il produrre (...) Ogni *technè* riguarda il far venire all'esistenza, e usare la *technè* significa considerare com'è possibile far venire all'esistenza una di quelle cose che possono sia essere che non essere e il cui principio è in chi produce e non nella cosa prodotta.

Una definizione analoga, su cui dovremo tornare, si trova nella *Metafisica*, dove viene approfondito il discorso relativo al processo creativo, prendendo come riferimento non tanto, astrattamente, la *technè* nel suo complesso, ma in maniera più specifica la figura dell'artigiano, di cui viene riferito senza nessun giudizio di valore (1032a27-1032b3):

E tutto ciò che viene prodotto deriva dalla *technè* o da una possibilità o da pensiero (...) a opera della *technè* si origina quanto ha la sua forma (*eidos*) nell'anima (e con forma definisco l'essenza di ciascuna cosa e la sua sostanza prima).

È lo scopo a cui si destina la *technè*, il modo di servirsene, più o meno professionistico, a determinarne quindi la valutazione. «L'ideale non è rappresentato dall'artigiano, anche se si tratta di un artista, maestro nella sua arte o virtuoso, ma dall'amatore illuminato, "educato nella sua arte" (*Politica* 1340b31-1341a17)» (Lévy, 1979, p. 45). Ne è una prova il fatto che il disegno non solo è tollerato nella *Politica*, ma addirittura inserito tra le materie da insegnare, perché consente di valutare correttamente le opere degli artisti e perfeziona nella contemplazione della bellezza dei corpi (1338a18-b2). Ha così inizio, tra l'altro, una tradizione che arriverà fino a Plinio, il quale considera il disegno insegnamento degno di essere impartito a un uomo libero (*Storia naturale* XXXV 77).

8.5. *Imitare oltre la realtà: più vero del vero*

Come abbiamo visto, secondo Aristotele, il principio dell'arte sta nella produzione di un oggetto privo di autonomia. Nelle *Parti degli animali* (640a27-30) si legge:

A questi oggetti dunque preesiste l'omologa istanza creatrice, come nel caso della tecnica scultorea; non esiste infatti di per sé. La tecnica è ragione dell'opera priva di materia.

In quanto presuppone il successivo atto creativo, la tecnica si distingue dalla scienza (*episteme*), che è cognizione dell'oggetto nella sua essenza. La posizione di Aristotele appare così molto diversa da quella platonica, per cui scienza e tecnica sono tutt'uno: la seconda è il «risvolto operativo» della prima (Cambiano, 1971, p. 74). L'*episteme* rappresenta il bagaglio teorico di nozioni trasmissibili, perfettibili e coerenti tra loro che consente tanto il dispiegamento della perizia tecnica quanto la possibilità di giudicare il valore del prodotto artistico. Se in Platone si può parlare di uno scarto, di una differenza, questa non riguarda tanto le due polarità artista/artigiano, quanto i due estremi tecnica/ispirazione divina. Quest'antitesi, tradotta proprio nel confronto tra pittura-scultura e poesia, è chiaramente espressa da Socrate, che, nell'omonimo dialogo, cerca di spiegare lo strano comportamento del

rapso di Ione, capace di entusiasarsi solo davanti alla poesia omerica (*Ione*, 532c-533e):

SOCRATE: Non è difficile, amico, indovinarne la ragione, ma è chiaro che non sei in grado di parlare di Omero secondo *technè* e scienza [*episteme*]; se infatti fossi capace di parlarne secondo *technè*, saresti in grado di parlare anche di tutti gli altri poeti. L'arte poetica non è un tutto? O no?

IONE: Sì (...)

SOCRATE: Vorrei proprio che tu dicessi la verità, Ione (...) Vedi, dunque, riguardo a quanto ti ho chiesto prima (...) è alla portata di chiunque riconoscere ciò che dicevo: se prendiamo una *technè* nel suo complesso, esiste un criterio di osservazione uniforme? Ma facciamo un esempio: esiste una *technè* complessiva della pittura?

IONE: Sì.

SOCRATE: Dunque di pittura molti e sono e sono stati esperti e molti invece profani?

IONE: Sì.

SOCRATE: E hai mai visto qualcuno che di Polignoto, figlio di Aglaofonte sia in grado di mostrare quali sono le opere buone e quali no, mentre sia incapace di farlo per gli altri pittori? (...)

IONE: No per Zeus, certo, non l'ho mai visto (...)

SOCRATE: Questo che ti fa parlare così bene di Omero non è *technè*, come appunto dicevo, ma è una forza divina che ti muove (...) La Musa stessa rende [i poeti] divinamente ispirati, e poiché altri diventano preda dell'entusiasmo, grazie a questi divinamente ispirati, si inanella una catena. E, davvero, tutti i buoni poeti epici, non in virtù della *technè*, ma perché ispirati e posseduti dal dio, compongono tutti quei bei versi.

La *sophia* inerente alle tecniche è quindi prettamente umana e si acquisisce non per invasamento divino o per investitura divina, ma tramite insegnamento e applicazione di determinate procedure e regole. D'altra parte l'idea del sapere artigianale tra VI e V secolo a.C. comincia a investire anche la produzione letteraria: persino Pindaro, così orgoglioso del proprio rapporto con la Musa, spesso desume dal mondo della *technè* immagini e metafore per sottolineare il proprio valore di poeta. Così nella *Pitica* 3 leggiamo (vv. 199-205):

Nestore il Licio e Sarpedonte, leggenda tra gli uomini
dai versi sonori, che artigiani sapienti (*sophoi*)
disposero armonicamente, li conosciamo; la virtù nei celebri canti
perdura negli anni; ma a pochi è facile ottenerla.

Se allora ritorniamo a Platone, il filosofo non rinnega affatto la validità dell'*episteme* tecnica, della saggezza artigianale quando applicata ai campi che le sono propri; non può però nascondere il suo disprezzo davanti ai tentativi di applicare parametri propri di tecniche specifiche (retorica, medicina ecc.) all'ambito più vasto della tecnica politica, come volevano fare tanti suoi contemporanei, dai sofisti a Isocrate (vedi cap. 5, par. 2). Nel campo delle arti figurative, poi, la ben nota condanna di Platone non si appunta genericamente contro la mimesi (imitazione), a cui necessariamente soggiacciono pittura e scultura. Al contrario, nel *Sofista*, viene introdotta una fondamentale distinzione tra mimesi *icastica* e mimesi *fantastica*, bandita quest'ultima dalla città ideale:

Innanzitutto la distinzione operata nel *Sofista* tra mimesi *icastica* e mimesi *fantastica* traccia un significativo discrimine tra un'attività mimetica che riproduce fedelmente il vero e un'altra che non è se non apparenza. E non sembra senza interesse che nella *Repubblica* (598b; 599b; 602c-e) questo particolare tipo di mimesi sia messo in relazione non con la verità ma con la produzione di *phantasmata* (a fronte delle *eikones* [immagini] prodotte dall'altro tipo di mimesi) (Rispoli, 1985, p. 27).

Che l'imitazione fosse uno degli scopi principali dell'arte figurativa non è certo un'idea nata con Platone o Aristotele, che ne farà la chiave della sua *Poetica*. Si tratta, per così dire, di un concetto intuitivo. In un frammento di dramma satiresco di Eschilo (*Gli spettatori o i satiri ai giochi istmici*, fr. 78 Radt) si legge ad esempio: «Quest'effigie è piena del mio aspetto / l'opera di imitazione [*mímema*] di un Dedalo; gli manca solo la voce», mentre un passo di Erodoto, definisce l'effigie persiana di Efesto, simile agli emblemi che i Fenici portano sulla prua delle navi, come «riproduzione [*mímesis*] di un pigmeo» (*Storie* III 37,2).

Lo stesso Platone nel *Gorgia* porta come paragone positivo il modo di procedere degli artigiani (tra i quali figurano anche i pittori), che cercano di dare all'oggetto prodotto una composizione e un ordine conforme a un'immagine (*eidós*), a un modello al quale guardano per disporre in ordine le varie parti del loro prodotto (503e1-504a1).

L'errore sorge quando quest'armonia e quest'ordine si mostrano fallaci, illusori in quanto addirittura superiori alla realtà, più veri del vero. Ecco allora che la critica platonica si scaglia contro le evoluzioni al suo tempo più recenti della tecnica pittorica e scultorea, contro l'uso della prospettiva che falsa le proporzioni reali per adattarle al punto di vista dello spettatore. Questa tecnica prospettica, in pittura, prendeva il nome di *skiagraphia* e *skenographia* e si era particolarmente sviluppata nel V secolo in concomitanza con lo sbocciare ad Atene dell'attività teatrale, che richiedeva appunto la produzione di fondali e scenografie capaci, come quelli odierni, di rendere l'illusione della profondità spaziale.

Aristotele tornerà su questo tema (vedi cap. 8, par. 9), senza però prendere una posizione netta, a parte riconoscere nella *Metafisica* (1024b21-24) la falsità della *skenographia* e la sua dipendenza dalla fantasia (che comunque non soggiace alla condanna platonica). Più importanti saranno invece le dichiarazioni della *Poetica* (1448a5; 1454b6; 1461b13), in cui viene espresso un deciso apprezzamento per quegli artisti (nella fattispecie i pittori Zeusi e Polignoto) in grado di replicare sì il vero, dando però luogo a un'opera superiore in bellezza alla realtà dell'originale.

8.6. Dall'imitazione della natura all'imitazione del modello

Il momento in cui pittori, scultori, architetti escono dal territorio della tecnica e del sapere artigianale per diventare, se non «artisti» in senso moderno, almeno depositari di una *sophia* superiore, coincide con due grandi fenomeni: lo sviluppo della filosofia post-aristotelica e – certo non casualmente – il tramonto dell'arte della *polis*, soppiantata dal grande mecenatismo delle corti ellenistiche.

Come in altri ambiti del sapere (così accade ad esempio per la condanna della poesia omerica espressa nella *Repubblica*), le varie scuole filosofiche di età ellenistica e imperiale, da una parte, tentano di conciliare le teorie di Platone e Aristotele, mentre dall'altra cercano di armonizzare le posizioni platoniche più «anomale» con i dati della tradizione. In questo caso la posta in gioco è la legittimità della grande arte di V e IV secolo così duramente condannata da Platone. La chiave dell'equazione per assolvere artisti esemplari come Fidia, Zeusi, Polignoto ecc. sta in un'interpretazione dell'immagine (*eidōs*) che unisce la lettura aristotelica (l'immagine come modello formale che guida la creazione) all'esigenza platonica di una conoscenza capace di superare le apparenze sensibili. Da tale connubio nasce il concetto di *idea* come prototipo presente nella mente dell'artista. Oggetto della riproduzione a questo punto non sarà più la natura visibile a occhio nudo, ma il modello interno di quella stessa natura, che si dimostra, dal punto di vista conoscitivo, superiore alla realtà. Tradizionalmente si attribuisce la paternità di questa interpretazione del pensiero platonico a Cicerone (*Oratore* II 7: Panofsky, 1924, p. 6), anche se, probabilmente, in Cicerone essa trova solo la sua prima, chiara formulazione. Il brano dell'*Oratore* rappresenta in altre parole la punta di un iceberg che nasconde duecento anni di speculazione di stoicismo, Accademia e Peripato (vedi cap. 5, par. 1), andata per lo più perduta. Sarebbe dimostrato un interessante brano di Filone di Alessandria, scrittore ebreo di lingua greca vissuto tra I secolo a.C. e I secolo d.C. (di poco posteriore a Cicerone, quindi), i cui legami con stoicismo e platonismo sono stati abbondantemente provati (*Sull'ebbrezza* 88-89):

Non bisogna dimenticare neppure questo, che la saggezza, in quanto tecnica delle tecniche, sembra entrare in relazione con i diversi materiali, mentre la sua immagine (*eidōs*) vera e immutabile è comunque chiara a chi osserva con attenzione e non si lascia sviare dalla massa che circonda la sostanza ma, anzi, scorge il sigillo impresso proprio dalla tecnica. Si dice che lo scultore Fidia realizzasse le sue statue servendosi di bronzo, avorio, oro e altri materiali e che in tutte queste opere abbia manifestato la medesima tecnica, al punto che non solo gli esperti, ma anche persone assolutamente profane erano in grado di riconoscere l'artista dalle opere prodotte. Come con i gemelli, la natura, utilizzando lo stesso stampo, imprime somiglianze di poco discrepanti, allo stesso modo la tecnica perfetta, imitazione e rappresentazione della natura, quando impieghi materiali diversi, disegna e imprime la stessa idea in tutte le sue creazioni, cosicché esse diventano parenti, cugine e gemelle.

Filone, che altrove accoglie la condanna della *skiagraphia*, riconosce validità all'arte perfetta (in cui rientra la produzione fidiaca): si tratta sempre di arte *icastica* in senso platonico, la realtà rappresentata è però adesso quella dei modelli ideali della natura. Il profeta Mosè, che è *pánsophos* («tutto saggio»), in un altro scritto viene paragonato a un pittore che non riproduce ombre, ma «direttamente le nature archetipiche delle cose» (*Sulla piantagione* 27). Questa è la suprema abilità tecnica, che diviene anche cifra stilistica. Ogni artista ha in sé uno stampo (immagine di derivazione stoica) che ricalca il modello della realtà e che rappresenta allo stesso tempo il sigillo capace di rendere riconoscibile la sua produzione. Inoltre, con

l'introduzione dell'archetipo interno, si arriva a giustificare teoricamente la superiorità del prodotto artistico rispetto alla natura: Fidia non riproduceva la verità a disposizione di tutti, ma riproponeva il modello da cui questa derivava.

Si tratta di nozioni destinate ad avere immensa fortuna: variamente rielaborato e ripreso fino alla tarda antichità, soprattutto dai filosofi neoplatonici, il concetto di «modello interno» continuerà a ripercuotersi nella visione estetica medioevale – che su di esso formulerà la sua teoria del bello – e, dopo la parentesi dell'Umanesimo, conoscerà rinnovata fortuna nel Manierismo di fine Cinquecento, quando arte e natura torneranno a rivalleggiare.

8.7. *Tecnica e progresso: albori di una storia dell'arte*

L'appartenenza dell'artista al mondo della *techné*, del sapere artigiano, calato nel tempo e regno dell'intelligenza umana (*metis*), spiega perché le arti figurative fossero valutate già nell'antichità secondo un'idea di progresso. I primi storici dell'arte greca presentano lo sviluppo di pittura, scultura ecc., nel passaggio dall'arcaismo al periodo classico, come un procedere attraverso una serie di «scoperte» successive. All'origine, come per musica e poesia, stanno padri fondatori, immersi nella penombra del mito e della leggenda.

Il più celebre «eroe» dell'arte antica era senza dubbio Dedalo: progenitore della scultura e dell'arte sacra, fu il primo a innalzare statue agli dei. Oggi l'aggettivo *dedalico* viene normalmente impiegato per indicare la prima scultura monumentale greca degli *xóana* (le statue di Damia e Auxesia ricordate da Pausania) ancora priva di definizione anatomica. Tuttavia, nell'antichità le sue creazioni erano considerate miracolose, si pensava addirittura fossero in grado di muoversi. Così come Orfeo era in grado di animare le pietre o di stregare con la sua cetra e il suo canto gli animali selvatici, Dedalo, grazie alla perizia tecnica del tempo eroico, aveva raggiunto la meta ideale ambita dagli scultori di ogni tempo: imprimere il movimento e la vita alle proprie creazioni. Le statue dedaliche appaiono simili alle opere divine di Efesto, vicine agli automi dorati descritti da Omero (*Iliade* XVIII, vv. 417-20):

Le ancelle si affrettavano per il loro signore,
d'oro, simili a fanciulle vive.
Possedevano intelligenza e spirito, e in loro era voce
e forza, conoscevano le opere degli immortali.

Eppure, nonostante la fama leggendaria di Dedalo, nonostante la meraviglia per le sue statue «vive», l'età classica ignora, nel campo delle arti figurative, un'autentica ammirazione per il passato. Non esiste un culto retrospettivo dell'antichità, non c'è quel sentimento di rispettosa emulazione che ad esempio i poeti nutrivano nei confronti della tradizione. Per trovare un paragone con la letteratura bisogna piuttosto guardare alla «concorrenza» tra poeti come Pindaro, Bacchilide, Simonide, che rivalleggiavano tra loro con il verso proprio come i

Pionieri con il pennello.

Come abbiamo visto, è solo tra IV e III secolo a.C. che comincia a svilupparsi un certo sentimento di deferente ossequio verso la tradizione. Nello stesso periodo, matura anche una trattatistica d'arte, che, com'è stato detto, «esce dalla bottega».

I primi trattati tecnici relativi a scultura e pittura, infatti, composti tra V e IV secolo a.C., provenivano dall'ambito artigiano. Erano gli artisti stessi (così Policleteo, il pittore Apelle ecc.) a cimentarsi con la scrittura, per illustrare le proprie opere e la propria perizia tecnica, in un allargamento di prospettiva, per cui

la pratica di bottega, che implica la trasmissione *orale* di un sapere specifico, si è trasferita nella dimensione *scritta* (...) Una delle conseguenze è che il discorso sulle arti non è più limitato ai portatori delle *technai* specifiche, ma coinvolge potenzialmente i fruitori e i produttori della letteratura (Settis, 1993, pp. 490-91).

Forse già in questi primi trattati, completamente perduti, lo sviluppo della tecnica pittorica o scultorea era inserito in uno schema evolutivo che segnava il progresso continuo dell'arte. È un disegno storico che si può intravedere anche in Platone, che se ne serve tra l'altro per sottolineare la distanza tra l'arte figurativa di IV secolo e le manifestazioni più arcaiche. Il cambiamento (non sempre apprezzabile in ottica platonica) era attribuito proprio al progredire della tecnica. Così, tutto l'attacco dell'*Ippia Maggiore* accosta ironicamente il progresso nelle arti al procedere della saggezza, *sophia* (che proprio in quanto tale dovrebbe essere immutabile), predicato da Ippia. Il sofista, dal canto suo, ammette di elogiare gli antichi per pura convenzione e non perché ritenga i saggi del passato davvero superiori. Lo scambio di battute tra Ippia e Socrate chiarisce immediatamente lo scarto fra tradizione letteraria-sapienziale e tradizione tecnico-artistica: biasimare pittori e scultori del passato è considerato normale, criticare gli antichi saggi può invece attirare l'accusa di presunzione ed è comunque sentito come un atto di tracotanza. L'ironia socratica raccoglie qui un luogo comune che considerava l'arte figurativa – al pari delle altre tecniche – soggetta a miglioramento continuo. Solo a tu per tu con Socrate, Ippia può confessare il proprio senso di superiorità verso la tradizione (*Ippia Maggiore* 281d-282a):

SOCRATE: Ah, certo, per Dio! Come le altre arti hanno progredito e rispetto agli artisti d'oggi gli antichi valgono ben poco, così dobbiamo dire che anche l'arte di voi sofisti segna un progresso e che quegli antichi saggi valgono davvero poco rispetto a voi?

IPPIA: È proprio così.

SOCRATE: E così, Ippia, se adesso Biante [*sapiente contemporaneo di Solone*] ci tornasse vivo davanti, sarebbe, rispetto a voi, un oggetto di riso, come anche di Dedalo dicono gli scultori che, se visse oggi e scolpisce quelle opere per cui è diventato famoso, sarebbe oggetto di riso?

IPPIA: È così, Socrate, proprio come dici. Del resto anch'io sono solito lodare prima e più dei contemporanei quei nostri antichi predecessori, per proteggermi dall'invidia dei vivi, ma anche dall'ira dei morti.

All'inizio dell'età ellenistica però le cose cambiano. Dopo la messa per iscritto del sapere artigianale, la letteratura tecnica comincia ad allargarsi a una prospettiva biografica (non solo precetti da applicare, ma anche vite e opere degli artisti-artigiani), per diventare infine territorio di non-artisti. Questa svolta si compie sotto un duplice segno (ma i due fronti non sono esenti da altre contaminazioni): da una parte, la scuola aristotelica (Duride di Samo, autore di trattati *Sulla scultura in bronzo* e *Sulla pittura* era allievo di Teofrasto), con la sua tendenza alla catalogazione e sistematizzazione enciclopedica; dall'altra, il campo della filologia alessandrina, con la sua cura dei testi e il gusto per l'erudizione preziosa (nella sua *Cronaca* in versi Apollodoro di Atene si occupò di artisti ed era allievo del filologo Aristarco, editore di Omero). Entrambe queste impostazioni applicano alla letteratura come alle arti figurative un paradigma rigidamente biologico, che punta a identificare un'*akmé*, un culmine di eccellenza artistica per ogni poeta, prosatore, pittore, scultore di cui sia esaminata l'opera.

Forse è proprio a questa seconda fase della letteratura tecnica che si può attribuire l'origine lontana della famosa e discussa dichiarazione sulla «morte e rinascita dell'arte (scultorea)», attestata nella *Storia naturale* (XXXIV 52) del latino Plinio il Vecchio (I secolo d.C.):

A questo punto [*dopo la scuola di Lisippo e la 121esima Olimpiade*] finì l'arte, per poi rivivere durante la 156esima Olimpiade con artisti apprezzati, anche se inferiori a quelli nominati in precedenza

Oggi, l'idea di una «fine dell'arte», inserita nel classico paradigma biologico tripartito (nascita, sviluppo, cessazione), che già Aristotele applicava alla tragedia (*Poetica* 1449a9-1449a15), è comunemente attribuita proprio ad Apollodoro di Atene (II secolo a.C.), considerato, pur nella consapevolezza della sua evanescenza, la fonte «probabile» del passo di Plinio. In effetti solo un osservatore esterno al mondo della «bottega» poteva collocare in un passato innalzato a modello l'*akmé* espressiva di un'arte, considerata ora nella sua globalità, proprio come si trattavano le biografie dei singoli artisti. Del resto questo allargamento della prospettiva biologica non deve sorprendere. Abbiamo visto (vedi cap. 3, par. 1) che Dicearco applicava lo schema nascita-sviluppo-morte addirittura alla storia greca nel suo complesso.

Si può certo constatare che, in età moderna, la visione biologica della storia dell'arte attestata nella *Storia naturale* ha avuto immensa fortuna. Dal Rinascimento di Giorgio Vasari (autore di celebri *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* del 1568) al Settecento di Winckelmann, il pliniano «finì l'arte» è diventato uno dei tasselli fondamentali nell'edificazione del classico come momento sommo dello spirito umano. «Per statue di dimensioni minori, raffiguranti sia dei che uomini, si è resa famosa una folla quasi innumerevole di artisti; ma il sommo fra tutti è Fidia di Atene per il Giove di Olimpia»: così recita Plinio (per il tramite delle sue fonti greche: XXXIV 49) e così la storia dell'arte di matrice idealistica poteva davvero innalzare la classicità di V secolo a gradino più alto dello sviluppo umano.

All'interno dell'eccellenza già rappresentata dal pensiero greco nel suo complesso, il periodo che culminava con Fidia rappresentava un miracolo irripetibile d'arte e di ingegno, per ammissione degli stessi antichi. Il profilo biologico non solo veniva accettato senza discussioni, ma era inoltre innalzato a modello normativo.

Certo la ricostruzione biologica e quella evolutiva attestata nell'*Ippia* (e presumibilmente tipica della prima trattatistica di «bottega») avevano anche degli agganci con la realtà della produzione artistica: la rinascita dell'arte, secondo la cronologia pliniana, coincide press'a poco con l'esplosione a metà del II secolo a.C. del cosiddetto fenomeno neo-attico, una reviviscenza di modelli del passato, non più rielaborati, ma pedissequamente ripresi. Al tempo di Lisippo e ancora alla fine del IV secolo a.C., al contrario, il rapporto con i modelli appariva ancora dinamico, fatto di continue variazioni e di un'emulazione creativa.

In ogni caso, il «primo» profilo storico continuò a essere applicato anche successivamente, convivendo con il profilo «biologico». Così Plinio (piuttosto vago sulle questioni di metodo storico-artistico) applica anche alla pittura il classico primordi-progresso-pieno sviluppo (XXXV 15). In Pausania, invece, colto viaggiatore sì, ma certo non storico dell'arte, la maggiore o minore perizia tecnica mostrata dai monumenti incontrati e descritti è impiegata come indicatore della loro minore o maggiore antichità: semplicità, poca attenzione per il dettaglio, rozzezza sono direttamente proporzionali all'antichità del manufatto. Gli stessi criteri possono servire anche da banco di prova per l'attribuzione di un'opera a un determinato autore. Gli artisti del passato riescono ad aver la meglio sui contemporanei al massimo per le loro innovazioni tecniche. È il caso dello scultore Callimaco, meno abile dei maggiori esponenti della sua arte, ma superiore nell'ingegno (*sophia*), per aver, primo tra tutti, applicato l'uso del trapano alla statuaria (*Descrizione della Grecia* I 26,7). Allo stesso tempo, Elio Aristide, esponente della «seconda sofistica» (vedi cap. 5, par. 3), nel II secolo d.C., esprimerà la sua condanna per gli *antichi* (*Contro Platone* I 30):

Nessuno ammira Dedalo o qualcuno degli antichi se confrontati a Fidia, ma al contrario le tecniche procedettero da esordi limitati e insignificanti fino a esiti più grandi e più perfetti.

8.8. Arte e conoscenza

L'impostazione nettamente evolutiva con cui i Greci guardavano alla storia delle tecniche – una storia fatta di *scoperte* successive, più che di *invenzioni* – ha indotto gli studiosi moderni a considerarne il fare artistico come atto eminentemente *conoscitivo* e non *creativo* (Bianchi Bandinelli, 1979, p. 61). Questo è senz'altro vero e anche quando, in età post-classica, si impone l'idea della riproduzione di un modello interno all'artista e preesistente all'oggetto, a essere chiamato in causa è sempre un processo di conoscenza, anche se di livello superiore. Non è però altrettanto vero che questa definizione debba limitarsi alla realtà delle tecniche e dell'artigianato, delle arti figurative insomma. In effetti, neanche i poeti creano, ma

scoprono, o meglio ripetono, quanto la Musa comunica loro: materia del canto è sempre una realtà già data, la cui conoscenza essi devono all'ispirazione divina. La *sophia* è conoscenza sia per l'artigiano sia per il poeta, ciò che cambia è il mezzo con cui viene comunicata (nozioni umane *versus* onniscienza divina) e che ne condiziona la qualità: se le conoscenze dell'uomo sono limitate dalla caducità e dalla finitezza dell'esistenza e quindi destinate a venir modificate, cancellate, riscritte, migliorate, il sapere divinamente trasmesso è dato una volta per sempre e *assolutamente vero*.

Nell'antichità greca, l'arte, nella dimensione letteraria come in quella figurativa, è sempre conoscenza: conoscenza del mito, conoscenza della storia, conoscenza dei mezzi espressivi, conoscenza degli strumenti tecnici... Quando il pittore e lo scultore, nella speculazione filosofica post-aristotelica, guarderanno ai modelli divini racchiusi nella loro anima prima di metter mano agli strumenti della loro arte (o tecnica), allora anche la conoscenza trasmessa dalle loro creazioni potrà rivaleggiare in eternità con quella dei poeti.

A questo punto l'artista è *sapiente* per una sua dote innata, non più o non solo in quanto padroneggia i mezzi tecnici. Grazie a questo nuovo tipo di consapevolezza, la singola personalità può davvero diventare preponderante rispetto al patrimonio tradizionale di conoscenze artigianali. Questo, anzi, può essere riplasmato e rivoluzionato da chi possiede una forza intellettuale naturalmente *superiore*. Così sostiene Elio Aristide nella sua polemica risposta alle critiche di Platone (a sei secoli di distanza!). Riprendendo l'antica idea, già appartenuta a Democrito, dell'anteriorità e superiorità della natura (*physis*) rispetto alla tecnica e ribattendo alla condanna platonica dell'arte «nuova», Aristide scrive un profilo evolutivo della tecnica in parte diverso da quello di stampo stoico-accademico-peripatetico di cui abbiamo parlato finora, salvaguardando comunque la priorità della personalità creatrice (*Contro Platone* I 30-31):

Non solo sin dal principio le disposizioni naturali racchiudono le tecniche, ma anche, all'interno delle tecniche stesse, a distinguersi furono coloro che la vincevano per natura. Proprio in virtù della tecnica, infatti, occorre che pressoché tutti apprendano le stesse cose, credo però che i secondi siano sempre peggiori dei primi, fino al sopraggiungere dell'affrancamento della tecnica; sarebbe infatti stato impossibile che chi riceveva le nozioni da un altro, le ricevesse tutte con precisione, al contrario, di necessità, qualcosa sfuggiva sempre; ma coloro che emersero conquistarono la loro fama, almeno credo, con forza e ricchezza di natura (...) Per le stesse tecniche non appare dunque utile che la tecnica sia preferita alla natura. Non sarebbe forse stato loro possibile progredire? E neppure avere una forma ed essere esaltate. Credo invece che non siano le tecniche a rendere grandi gli uomini, ma coloro che si distinsero in forza resero stimabili le tecniche, poiché non rimasero vincolati a quanto appreso (...) I maggiori esponenti delle varie tecniche non divennero sommi in quanto parteciparono della tecnica, ma in quanto superarono la tecnica.

Il rispetto del passato finisce addirittura per diventare un peso e un ostacolo al dispiegarsi dell'arte che, nelle sue manifestazioni migliori, si dimostra superamento della tradizione e affrancamento della *techné* dai propri stessi vincoli. Paradossalmente, la tecnica non si affina con il passare del tempo – come voleva

Plinio per la pittura –, ma subisce anzi un processo di depauperamento e di infiacchimento, perdendo efficacia. Gli artisti più grandi, come Fidia e Zeusi, si impongono con un gesto di rottura rispetto alla catena di trasmissione dell'«arte», adeguando il loro atto creativo non a schemi formali imposti, ma alla fattualità della natura, la cui riproduzione rimane comunque sempre l'unico valido banco di prova.

8.9. *Parola e immagine: albori di una critica d'arte*

Non sono uno scultore, che crea statue
destinate a rimanere immobili sul loro piedistallo,
ma su ogni nave e imbarcazione, dolce canto,
prendi il largo da Egina, annunciando
che il forte Pitea, figlio di Lampone,
ha vinto la corona del pancrazio nei giochi di Nemea,
pur non avendo ancora mostrato alla madre
abbondanza di morbida barba sulle guance (Pindaro, *Nemea* 5, vv. 1-5).

Pindaro, come già sappiamo, amava servirsi di similitudini «artigianali» per esaltare la propria abilità compositiva. Il suo vanto era quello di costruire strutture, o meglio, «fondazioni» di versi (*Olimpica* 3, v. 8), monumenti immortali di canti. Nell'attacco della *Nemea* 5, il poeta però lancia la sua sfida alla tradizione. Davanti alle statue innalzate dai vincitori degli agoni in memoria delle proprie imprese sportive (vedi par. 3), Pindaro dichiara provocatoriamente la superiorità della parola sulla pietra, facendo dell'epinicio una forma di glorificazione alternativa. Rispetto alla solidità di una statua, i versi potrebbero certo apparire più «deperibili» ed effimeri, proprio perché privi di «corpo» e destinati a una momentanea esecuzione orale. Ma questo apparente difetto si trasforma in virtù, poiché conferisce alla parola quella «mobilità» che la scultura non potrà mai avere. La pietra condanna a una gloria parziale, immobile. Il canto, invece, non solo perdura nel tempo, ma è assolutamente libero da limiti o vincoli spaziali. I versi sono più vivaci del marmo nel raccontare le loro storie e sono anche più leggeri da «trasportare» di città in città, di bocca in bocca. Le odi pindariche possono allora essere lette come veri e propri *agálmata* poetici, con finalità identiche a quelle delle figure scolpite. Le immagini monumentali che spesso compaiono all'inizio del canto (il tesoro d'inni di *Pitica* 6, v. 9; il basamento di canti di *Pitica* 7, v. 3) tradiscono quest'affinità di strategie comunicative. Come le iscrizioni alla base delle statue, i primi versi degli epinici fornivano le informazioni essenziali sul vincitore e replicavano il messaggio di vittoria dell'araldo, annunciando in prima persona la gloria a venire (proprio come «oggetti parlanti»: vedi Steiner, 1993).

L'esempio di Pindaro mostra in modo inequivocabile la stretta interdipendenza (specie nell'ottica del pubblico antico) tra comunicazione letteraria e comunicazione visiva, nella condivisione di occasioni, temi, contenuti e linguaggi. Non sarà allora sorprendente che pittura e scultura appaiano spesso come termini di paragone in

relazione all'attività letteraria. Platone nel *Cratilo* (430a10-434b4) unisce sotto un'analogia definizione («imitazione di oggetti») la parola e il dipinto, in quanto entrambi legati da una corrispondenza biunivoca a ciò che riproducono e composti di elementi (lettere e colori) che presentano somiglianze con la realtà. I fonemi evocherebbero infatti i concetti enunciati dalle parole che li contengono, proprio come i colori artificiali si rifanno a quelli osservabili in natura. Dalle parole si passa poi allo sviluppo (cronologico e qualitativo) del discorso nella sua complessità, confrontato all'evoluzione della pittura (maggior numero di dettagli e di colori), nella consapevolezza che tanto le parole quanto le immagini non possono né devono coincidere mai perfettamente con quanto rappresentato.

Ma è soprattutto Aristotele a sfruttare l'analogia tra arte figurativa e letteratura, mettendo sullo stesso piano poeta e pittore o ritrattista, entrambi definiti «imitatori della realtà» (*Poetica* 1460b8-9). Inoltre il passaggio della tragedia da una maggiore a una minore resa dei caratteri, a favore di una preponderanza del mito e dell'azione drammatica, viene equiparata al cambiamento portato in pittura da Zeusi rispetto a Polignoto, l'uno disinteressato alla resa psicologica, l'altro «buon pittore di caratteri» (*Poetica* 1450a23-1450b3). Ma soprattutto, nella *Retorica*, Aristotele spiega i modi della dizione «teatrale» (centrata sulla descrizione dei caratteri e degli affetti) propria dell'oratoria politica e destinata a creare un forte impatto nel pubblico, ricorrendo al paragone con la *skiagraphia*, la pittura di prospettiva esecrata da Platone. A questa si contrappone lo stile più attento e sorvegliato (*akrībeia*) dell'oratoria giudiziaria, concepita per una fruizione scritta e quindi meno soggetta a valutazioni emozionali (1413b3 sgg.).

Non bisogna dimenticare, d'altra parte, che tutto il bagaglio teorico della retorica era generalmente concepito come *technē* (di qui la copiosissima trattatistica: vedi cap. 5, par. 2), quindi risultava piuttosto naturale applicare indifferentemente la stessa terminologia artigianale alla produzione dei retori e a quella di pittori e scultori. Bellezza, armonia, simmetria, accuratezza (*akrībeia*), grandiosità sono termini che da Aristotele in poi compaiono in tutte le valutazioni critiche delle grandi opere d'arte. Così ad esempio il *Doriforo* di Policletto, l'autore del *Canone* (vedi cap. 5, par. 3), spicca sempre per bellezza (*kallos*), accuratezza (*akrībeia*) e simmetria, riassumendo in sé le stesse caratteristiche dello stile proprio dell'oratoria giudiziaria. Analogamente, l'ignoto autore dello scritto *Sull'elocuzione*, databile tra I secolo a.C. e I secolo d.C., vedeva in Fidia quell'unione di accuratezza e grandiosità che avrebbe desiderato anche in retorica: a metà strada tra l'arcaismo della prosa di Ecateo e di Erodoto e i guizzi stilistici di Gorgia. Quasi negli stessi anni la sontuosità tecnica (*megalotechnia*) di Isocrate era accostata, di nuovo, all'arte di Fidia e Policletto, mentre la grazia e la leggerezza di Lisia apparivano paragonabili alla produzione pittorica (ovviamente perduta) di Calamide e Callimaco, il cui repertorio a quanto pare prediligeva soggetti più umili e meno solenni (Dionigi di Alicarnasso, *Isocrate* 3). Questa embrionale critica d'arte, che condivideva con prosa e poesia i suoi primi strumenti di analisi, ci è purtroppo giunta molto frammentaria. Il fatto che le sole testimonianze leggibili siano quelle presenti nella trattatistica retorica fa poi sì che i giudizi di valore appaiano sempre subordinati al confronto

con la produzione letteraria, rendendo purtroppo molto limitate le nostre possibilità di ricostruire il gusto degli antichi.

8.10. *Raccontare una storia*

L'ossessivo anelito degli antichi verso la mimesi naturale non riguarda solo la dimensione spaziale (il movimento del corpo, la resa anatomica), ma anche quella cronologica (il movimento nel tempo, lo svolgersi degli eventi), e investe allora la narrazione, la possibilità di raccontare per immagini una storia, una vicenda attinta dal mito o, meno frequentemente fino all'età ellenistica, dalla storia. Come abbiamo ribadito fin dall'inizio, le scene che i Greci vedevano scolpite sui frontoni, nei fregi dei templi, che ritrovavano sulle coppe, le anfore, le suppellettili di uso quotidiano, erano le stesse che rivivevano nei canti dei poeti, a cui assistevano a teatro, che venivano raccontate nel chiuso delle case dalle donne. Quando nello *Ione* di Euripide il coro delle serve ateniesi arriva a Delfi, la sua meraviglia si dirige subito alle sculture del tempio che traducono in immagini storie tante volte sentite e ridette (vv. 194-208):

Non solo nella divina Atene
ci sono templi e bei colonnati
e altari per le strade,
ma anche a Delfi:
templi con due facciate
luminose e splendenti.
Ecco guarda:
l'Idra di Lerna uccisa
con la falce d'oro da Eracle.
Amica, guardala bene!
La sto guardando. E vicino a lui c'è un altro
che brandisce una torcia infuocata:
non sarà quello di cui si parla
quando sediamo al telaio in casa mia,
lo scudiero Iolao,
che si accolla fatiche
e le conduce a termine con il figlio di Zeus?
Oh, guarda quello:
monta un cavallo alato
e uccide un mostro con tre corpi
che vomita fuoco!
Sì sì, sto guardando dappertutto.
Guarda la lotta coi Giganti
Sulla parete di pietra.
Amiche, siamo qui che la guardiamo.

Il canto corale dello *Ione* rappresenta il primo esempio giunto fino a noi di *ékphrasis* (letteralmente «descrizione»: il genere avrà grandissima fortuna) di un'opera d'arte *reale*, cioè effettivamente esistita. Probabilmente chi, fra gli

spettatori della tragedia euripidea, era stato a Delfi, riconosceva le scene che adornavano il tempio di Apollo, il cui frontone orientale era decorato proprio con una gigantomachia, di cui oggi rimane solo qualche frammento.

Un programma decorativo complesso come quello di una gigantomachia richiede ovviamente la capacità di rendere in modo fluido il movimento anatomico delle singole figure. Ma rappresentare un arciere che sta per scoccare la sua freccia, un guerriero che fugge, un gigante in agonia non significa ancora raccontare una storia: la storia nasce dall'associazione di tutti questi elementi e dalla condivisione di un patrimonio tradizionale. Le scene del coro riconoscono le scene del frontone di Delfi perché sono la traduzione visiva delle fiabe mitiche che si raccontano lavorando in casa al telaio. Abbiamo visto che i *kouroi* spesso erano accompagnati da iscrizioni esplicative; queste nascevano proprio dalla necessità di fornire allo spettatore un elemento che gli consentisse di integrare all'immagine il racconto: di una vicenda di cronaca ben nota per il suo carattere eccezionale nel caso di Arrachione, di una storia mitica in quello dei Dioscuri.

Questi dunque i presupposti che consentono la creazione di una narrazione per immagini. Vi sono poi strategie precise di cui l'artista si può servire per descrivere gli sviluppi di una vicenda e il trascorrere del tempo. Per quanto riguarda l'arte antica, sono stati riconosciuti essenzialmente quattro tipi possibili di rappresentazione:

1. A scena singola: viene isolato un momento significativo della vicenda mitica (dai dettagli particolarmente pregnanti), il cui svolgimento viene integrato dallo spettatore.

2. In sinossi: in una sola scena vengono condensati momenti diversi della vicenda, isolando irrealisticamente un momento inesistente, in cui convivono il prima e il dopo.

3. In ciclo: la vicenda è svolta in una serie di «vignette» separate che si succedono in ordine cronologico; il protagonista ricompare successivamente nelle diverse fasi, proprio come avviene, ad esempio, nella *via crucis* medioevale.

4. Continua: a differenza di quanto avviene nel ciclo, non esiste una separazione in scene distinte o «vignette», i vari momenti si succedono senza soluzione di continuità.

Ovviamente l'artista adotta l'una o l'altra soluzione anche in considerazione dei vincoli compositivi a cui deve sottostare. Ad esempio, il fondo di una coppa non potrà essere decorato che con una rappresentazione a scena singola o, tutt'al più, sinottica; l'esterno della medesima coppa, o quello di un altro recipiente, come un'*oinochoe*, sopporta invece anche una rappresentazione continua; lo stesso tipo di narrazione – continua – è particolarmente adeguato per i fregi (il fregio di Telefo sull'altare di Pergamo: vedi fig. 8.4), mentre il ciclo si adatta in modo perfetto alla struttura delle metope (le dodici fatiche di Eracle sulle metope del tempio di Zeus a Olimpia: vedi fig. 8.5).



Figura 8.4
Altare di Pergamo, fregio di Telefo: Telefo riceve le armi da Auge (165-159 a.C., Berlino, Pergamonmuseum).

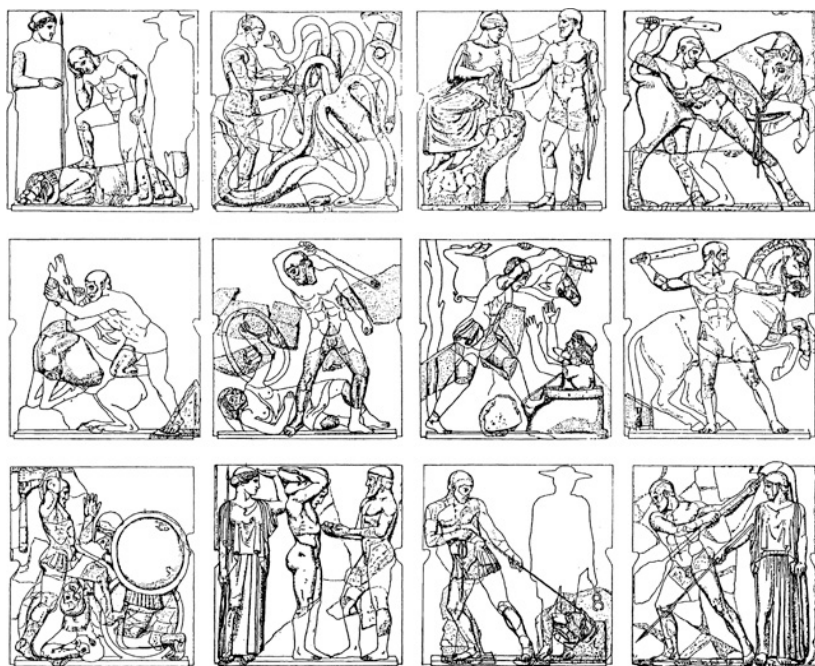


Figura 8.5
Rielaborazione grafica delle metope del tempio di Zeus a Olimpia (460 a.C.): le dodici fatiche di Eracle.

Fonte F. Lissarrague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Hazan, Paris 1999.

Le figg. 8.6, 8.7, 8.8 mostrano chiaramente come uno stesso racconto (l'accecamento di Polifemo, narrato da Omero nel canto IX dell'*Odissea*) possa essere rappresentato in tre modi diversi. La prima raffigurazione si trova sul collo di un'anfora proto-attica, proveniente da Eleusi e datata al 660-70 a.C. Il pittore ha

optato in questo caso per una scena sinottica: nel racconto omerico infatti (e ogni Greco lo sapeva) il Ciclope viene accecato durante il sonno, mentre è disteso e addormentato, abbattuto dall'ebbrezza del vino. Nell'anfora di Eleusi, la mano di Polifemo che regge ancora la coppa rimanda lo spettatore proprio all'ubriacatura, che precede l'accecamento vero e proprio: i due momenti sono fusi insieme in un'unica istantanea ricreata dall'artista. Probabilmente questo è anche un buon esempio di come la scelta narrativa riesca ad adeguarsi al vincolo strutturale: dovendo decorare il collo dell'anfora (stretto e alto), il pittore non poteva, nemmeno volendo, raffigurare il Ciclope addormentato e disteso, scegliendo così di rappresentarlo seduto, ancora nell'atto di bere.



Figura 8.6

Anfora proto-attica (collo) attribuita al «pittore di Polifemo», ca. 670-60 a.C. (Museo di Eleusi).



Figura 8.7

Cratere proto-argivo conservato al Museo di Argo (ca. 650 a.C.).



Figura 8.8
Oinochoe del pittore di Teseo, ca. 500 a.C. (Parigi, Louvre).

Sinottica è anche l'immagine dipinta sul fondo della coppa laconica attribuita al pittore Rider, datata 550 a.C.: qui l'artista ha voluto riunire addirittura tre momenti diversi in un'unica scena. L'accecamento in sé fa da cornice ad altri dettagli non meno significativi: il particolare raccapricciante delle gambe umane brandite da Polifemo risveglia nello spettatore il ricordo dell'«orrido pasto» consumato dal mostro prima di ubriacarsi. Gli arti impugnati così fieramente son quel che resta di due sfortunati compagni di Odisseo serviti da cena al Ciclope mangiauomini. Il primo dei quattro personaggi che reggono il ramo d'ulivo sembra contemporaneamente porgere la coppa al gigante: è il momento in cui Odisseo offre l'ingannevole bevanda al suo ingrato ospite, ricevendone in cambio la promessa di essere mangiato per ultimo. Così la vicenda è davvero completa. Sono sinteticamente presenti tutti i dati della narrazione omerica, con qualche minuzia in più, come il serpente, adatto forse all'ambientazione rupestre, ma assente nel testo epico; o l'enorme pesce che ricorda il mare, sfondo delle peripezie di Odisseo. Altri racconti, a colmare il fondo della coppa, una storia nella storia solo accennata e appena intravista dal bevitore tra i flutti color del vino.

Nel cratere proto-argivo della figura 8.7, invece, l'accecamento è rappresentato in maniera «filologicamente corretta»: l'artista ha isolato il momento in cui Odisseo e i suoi compagni cavano l'occhio al Ciclope, la cui posizione distesa fa capire allo spettatore che il mostro era stato colto nel sonno.

Infine nell'*oinochoe* di fig. 8.8, vediamo la stessa scena rappresentata in narrazione continua: prima Odisseo arroventa il ramo d'ulivo trovato nella grotta, poi, aiutato da un compagno si accinge a piantarlo nell'occhio (chiuso) di Polifemo addormentato. Il pittore dell'*oinochoe* ha sensibilità sufficiente per distinguere i due personaggi partecipi dell'accecamento: il più intraprendente dei due, che materialmente cava l'occhio al Ciclope, è chiaramente lo stesso (veste senza pieghe, fodero della spada vuoto che pende sul fianco sinistro) che arroventava il legno sulle braci e che prima (nel testo omerico) aveva usato la spada per affilarne la punta (ecco perché il fodero è vuoto). Si tratta ovviamente di Odisseo: ma l'interpretazione era lasciata alla fantasia – e alla memoria letteraria – dell'antico, ignoto proprietario dell'*oinochoe*, abituato fin dall'infanzia ad ascoltare i versi di Omero.



Figura 8.9

Le principali tipologie ceramiche greche.

Fonte P.E. Arias, in *Enciclopedia classica*, vol. 11, t. 5, Einaudi, Torino 1963, modificato.

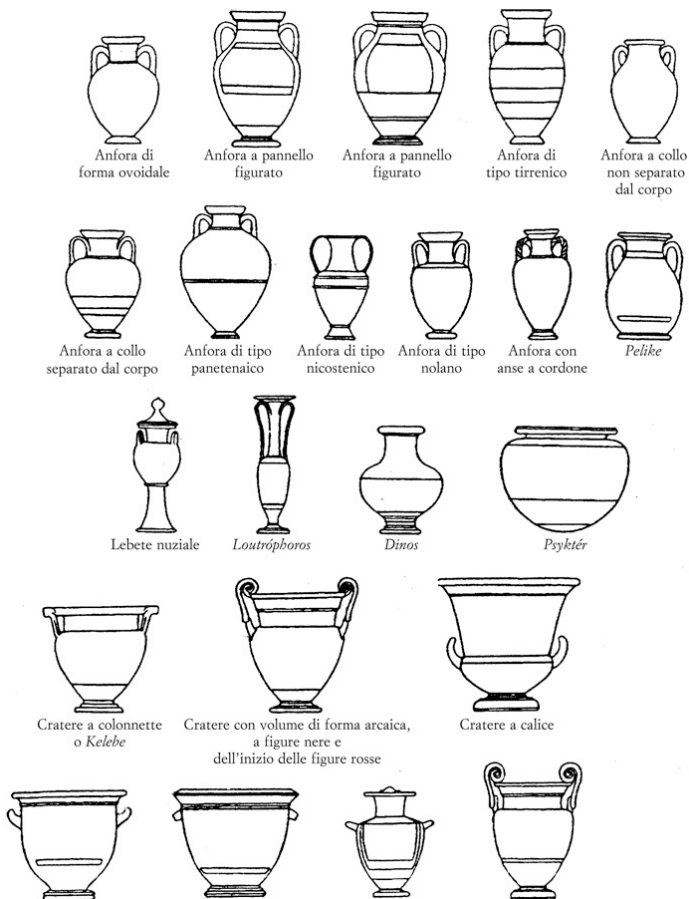


Figura 8.10

9. Il canto e le Muse

Andrea Capra

9.1. *Le Muse*

«Tutti gli uomini civili sono servi delle Muse!» Così dice Strabone, grande geografo e storico dell'antichità. Ma cosa significano queste parole? Per noi è ovvio che le Muse sono dee, e alla mente certo ricorrono le immagini di giovani e belle donne che simboleggiano la poesia, l'arte e la conoscenza. Ma nel loro paese natale, la Grecia, le Muse erano un po' diverse. Per cominciare, non sempre dovremmo scrivere «Musa», ma qualche volta «musa», anche se l'uso della grafia minuscola era sconosciuto nella Grecia arcaica e classica, un paese ricco di canti e relativamente povero di scritti: le parole erano concepite in termini acustici piuttosto che grafici. Il fatto è che non sempre la parola «musa» indicava una divinità. Vediamo:

Il flauto bella voce
presto per voi tornerà,
senza accenti di morte,
pari a lira dalla *musa* divina (Sofocle, *Trachinie* vv. 640-643).

Ma che accadrà se il ragazzo (...) si dedicherà solo al corpo senza prendere parte a nessuna *musa*? (Platone, *Repubblica* 411c).

Qualche volta, «musa» – come nel brano di Sofocle – significava semplicemente «ritmo», «aria» o simili, o anche – vedi il passo di Platone – «cultura», o addirittura qualcosa di simile a «civiltà». L'etimologia è spesso molto utile per conoscere o almeno immaginare il senso profondo delle parole che usiamo. Nel caso delle Muse (o muse?), purtroppo, le cose non sono affatto chiare. Gli studiosi moderni ipotizzano che «musa» abbia a che fare con una famiglia di parole incentrate sul significato di «slancio», «impulso» e simili, oppure cercano di connetterla a un verbo che significa «imparare», o ancora pensano al latino *mons*, ossia «montagna», perché è sui monti – basta pensare all'Olimpo o all'Elicona in Beozia – che vivono le Muse. In definitiva, bisogna ammettere che simili ricostruzioni sono tutt'altro che sicure, e forse non è possibile trovare una soluzione convincente.

I Greci amavano le etimologie, ma non svilupparono mai una disciplina simile alla nostra, che a partire dall'Ottocento si è costituita come scienza rigorosa dell'origine delle parole, dunque un ramo della linguistica. Proprio per questo, tuttavia, le etimologie dei Greci sono in qualche modo più interessanti delle nostre, perché rivelano le associazioni di idee che una parola poteva evocare spontaneamente, senza il condizionamento della scienza linguistica. Nel *Cratilo* di Platone (406a), «musa» viene derivato da un verbo che significa *cercare*, e dunque è sinonimo di *filosofia* (che vuol dire, appunto, «amor-di-sapienza», come diremo

meglio nel cap. 11). Un autore più tardo, Diodoro, sostiene invece che «le Muse sono chiamate così perché iniziano (greco *myo*) gli uomini alla conoscenza delle cose belle e utili, ignorate dagli incolti» (*Biblioteca* IV 7). A ognuno la sua Musa, insomma: il concetto non manca di una sua sorprendente flessibilità.

L'italiano è pieno di parole greche come «retorica», «fisica», «matematica», che hanno tutte l'identico suffisso e indicano generalmente attività dell'intelletto. Così «retorica» viene da *rhetor*, «colui che parla», «fisica» da *physis*, «natura», e matematica da *máthema*, «lezione». Il suffisso greco ha funzionato così bene nelle lingue moderne che oggi lo applichiamo anche a parole che greche non sono, come «lingua», da cui abbiamo derivato «linguistica» – mentre in greco «lingua» si dice *glossa*, da cui «glossario» e simili. Bene, la più antica di queste parole è proprio «musica», che viene per l'appunto da «musa». Musica è dunque l'arte o l'attività delle Muse – o muse. Se ci figuriamo la parola con la «m» minuscola, subito la musica greca ci apparirà profondamente diversa dalla nostra, perché ha un significato molto più ampio che – si potrebbe credere – finisce per coincidere con quello di cultura e civiltà. L'uomo incolto e rozzo veniva detto in Grecia *amousoi*, ossia – letteralmente – privo di musa.

La musica greca ha dunque una centralità e un'importanza sconosciute alla nostra, specialmente se pensiamo al ruolo del tutto marginale riservato alla musica nella tradizione scolastica italiana. Ma – per l'appunto – si tratta di due concetti diversi, e quindi d'ora in poi parleremo non di musica ma di *mousiké*, l'«arte delle Muse». La parola greca, da cui pure la nostra chiaramente deriva, varrà a ricordarci che stiamo parlando di un fenomeno culturale che solo molto parzialmente si può accostare alla nostra musica. Per capire meglio questa diversità, occorre partire dai testi più antichi a nostra disposizione, ossia da Omero ed Esiodo.

9.2. *L'Iliade e la «poesia-rivelazione»*

Dopo un'implicita apparizione nel proemio dell'*Iliade*, in cui il poeta apostrofa un'anonima dea per chiederle il racconto dell'ira di Achille, ecco che le Muse fanno il loro ingresso ufficiale nella letteratura greca al principio del cosiddetto «catalogo delle navi». Si tratta di un lungo brano tratto dal secondo canto dell'*Iliade* – quasi 400 versi – in cui Omero propone una meticolosa rassegna delle forze in campo nei due opposti schieramenti. Se pensiamo che l'aedo omerico doveva recitare oralmente il suo canto, risulta chiaro che una simile sequenza di nomi – alcuni dei quali lunghi e difficili – richiedeva uno sforzo di memoria eccezionale. Si giustifica così una seconda invocazione alle Muse, dopo quella implicita del proemio (*Iliade* II, vv. 484-93):

Ditemi ora, Muse che abitate le dimore olimpiche –
voi infatti siete dee, siete presenti, e tutto sapete,
mentre noi sentiamo solo la vostra voce e nulla sappiamo –
ditemi: chi erano i capi e i condottieri dei Danai?
L'intera massa io non potrei dirla o nominarla,

neppure se avessi dieci lingue, dieci bocche,
una voce indistruttibile e un cuore di bronzo.
A meno che voi, Muse Olimpie di Zeus egioco
figlie, non mi ricordiate quanti vennero sotto a Ilio.
Dirò dunque i comandanti delle navi e le navi tutte.

Questo passo forse non ci dice ancora molto sulle abitudini o sull'aspetto delle Muse, se non che sono figlie di Zeus e abitano sull'Olimpo insieme agli altri dei. Emerge però una prima importante caratteristica: l'onniscienza.

Le Muse «sanno tutto», e questa loro conoscenza sembra basarsi sulla loro «presenza». Non è del tutto chiaro cosa questo significhi, ma la spiegazione più probabile è che le Muse sono simili a testimoni oculari, presenti sulla scena eroica e quindi in grado di riferire avvenimenti, circostanze e nomi che il poeta – e con lui il suo pubblico – non può conoscere, perché confinati in un passato remoto e invalicabile (vedi cap. 6, par. 2). In particolare, la conoscenza offerta dalle Muse è un sapere «onomastico»: anzitutto il poeta deve conoscere i nomi di luoghi ed eroi, e da questi poi potrà costruire la sua esecuzione poetica. Non per caso, nel seguito dell'*Iliade* spesso chiederà alle Muse un supplemento di conoscenza, e la sua richiesta sarà sempre espressa attraverso un pronome interrogativo personale («Chi?»). In tutti questi luoghi, dunque, la risposta della Musa consiste in una rivelazione di nomi.

Quanto abbiamo detto lascia credere che i Greci avessero un'idea dell'ispirazione poetica profondamente diversa dalla nostra, centrata su una nozione romantica di soggettivismo lirico: si pensi all'uso comune dell'aggettivo «poetico» per designare una particolare leggiadria o sensibilità. Per noi conoscenza e poesia sono in fondo due fenomeni lontani, quasi incompatibili; per i Greci – e per l'*Iliade* in particolare – l'ispirazione consisteva invece anzitutto in una rivelazione conoscitiva, particolarmente legata ai nomi. Così il poeta Simonide, nella prima metà del V secolo, rievocerà la presa di Troia e l'ispirazione omerica dell'*Iliade* (fr. 11 West, vv. 13-24):

E quelli, conquistata la città famosa nei canti, giunsero in patria,
i duci Danai, i migliori fra gli eroi.
Su di loro è versata gloria immortale, per volere dell'uomo
che dalle Muse riccioli di viola ricevette
tutta la verità, e per gli uomini dell'età successiva
fissò il nome famoso alla stirpe effimera dei semidei.
Ma ora salute a te Achille, figlio della dea gloriosa,
nata da Nereo marino. Io però
ti invoco a manforte, o Musa dai molti nomi,
seppure ti curi di umane preghiere:
prepara anche questo ornamento di canto, pensiero di miele,
il canto nostro.

La Musa ha «molti *nomi*» e rivela a Omero «tutta la verità», una verità che è alla

base del «nome famoso» dei «semidei» (così erano anche chiamati gli eroi, spesso strettamente imparentati con gli dei). La memoria, poi, è anche alla base dell'immortalità che la poesia conferisce ai temi trattati (un punto, questo, che nell'*Iliade* rimane implicito, ma acquisisce grande importanza nei poeti successivi).

9.3. *Aedi e narratori nell'Odissea*

Rispetto alla «poesia rivelata» dell'*Iliade*, l'*Odissea* lascia intravedere fin dal proemio un atteggiamento un po' diverso (I, vv. 1-10):

Cantami, o Musa, dell'eroe multiforme, che molto
vagò, dopo che distrusse la rocca sacra di Troia:
di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri,
molti dolori patì sul mare nell'animo suo,
per acquistare a sé la vita e il ritorno ai compagni.
Ma i compagni neanche così li salvò, pur volendo:
per la loro stessa follia si perdettero,
stolti, che mangiarono i buoi del Sole
Iperione: a essi egli tolse il dì del ritorno.
Racconta anche a noi un po' di questo, o dea figlia di Zeus.

Ci sono in questi versi elementi di continuità con l'*Iliade*, ma anche importanti novità. Notiamo subito che permane l'enfasi sull'«abbondanza» delle conoscenze trasmesse dalla Musa: la dea deve cantare un uomo *multiforme*, che *molto* vagò, incontrando sul suo cammino *molti* uomini e *molti* dolori, così come moltissimi erano i nomi del catalogo delle navi. Al tempo stesso, oggetto del canto è ora un uomo *singolo*, non una moltitudine di guerrieri con i loro difficili nomi. Molte sono piuttosto le sue esperienze, ma le esperienze – è ovvio – sono anche un fatto soggettivo. Tale soggettività, come ora vedremo, si riflette nella struttura stessa dell'opera.

L'*Odissea* occupa un posto importante nella storia della narratologia perché è la prima opera a sperimentare su larga scala la forma del racconto «omodiegetico», ossia una narrazione in prima persona affidata a un protagonista di quelle stesse vicende che sono oggetto del racconto. Per dirla più semplicemente: ogni lettore dell'*Odissea* sa che le più famose avventure del protagonista – i Lotofagi, Circe, Polifemo, le Sirene ecc. – sono in effetti raccontate in prima persona alla corte dei Feaci, nel corso di una magica notte segnata dall'incanto della parola. I racconti di Odisseo sono così belli che i Feaci si rifiutano di andare a dormire pur di ascoltare tutta la narrazione, e il re Alcino non esita a paragonare la maestria di questo Odisseo narratore a quella degli aedi, i cantori di corte che allietavano la reggia con le gesta di dei ed eroi intonate al suono della cetra (*Odissea* XI, vv. 363-376).

Proprio alla corte dei Feaci si esibisce l'aedo Demodoco, che canta le gesta degli eroi Troiani e gli amori di Ares e Afrodite, ossia vicende di cui egli non può avere nessuna conoscenza diretta, e per le quali – di conseguenza – è necessaria

l'ispirazione della Musa, che infatti viene debitamente menzionata. Odisseo, invece, racconta vicende capitate a lui personalmente, e quindi non ha bisogno di Muse ispiratrici: la cosa pare chiara, perfino ovvia. Meno ovvia, invece, è la scelta del poeta di affidare allo stesso protagonista il racconto delle avventure principali del poema: la ragione, forse, sta proprio nella soggettività della materia del canto, che richiedeva ai suoi occhi una modalità diversa. Il poeta non vuole raccontare solo fatti «esterni» come le guerre dell'*Iliade*, ma, soprattutto, l'uomo Odisseo, con la sua soggettività «interna». Le Muse sanno tutto perché sono sempre presenti, simili dunque a testimoni oculari. Ma neppure un testimone oculare con il dono dell'ubiquità nel tempo e nello spazio potrebbe conoscere l'animo di un uomo, che non sempre si rivela appieno attraverso gesti e parole percepiti dall'esterno.

Da questo punto di vista, il canto ispirato dalla Musa è indubbiamente diverso dal racconto soggettivo di Odisseo, e possiamo ben capire perché Omero abbia fatto ricorso a questo espediente narrativo. La differenza del racconto di Odisseo, poi, può essere vista in positivo (Odisseo conosce e racconta aspetti «interiori» della propria esperienza, cui neppure le Muse hanno accesso) o in negativo (Odisseo non ha l'onniscienza dell'aedo ispirato dalle Muse, e quindi il suo racconto si limita a ciò che egli ha visto o sentito dire, senza mai descrivere direttamente il mondo degli dei, che gli occhi umani normalmente non riescono vedere). Una seconda, importante differenza fra il racconto di Odisseo e il canto ispirato dalle Muse consiste nel fine ultimo che anima la narrazione. Gli aedi cantano per dilettere il pubblico con la loro onniscienza – garantita dalle Muse – di vicende remote e scenari divini che gli uomini non possono conoscere. Il fine, dunque, è una forma di diletto, che consiste in larga misura nel trasmettere al destinatario un tipo di conoscenza cui egli non ha accesso. Le motivazioni del racconto di Odisseo sono invece diverse. Mettiamoci nei suoi panni: l'eroe è in mare da dieci anni, ha perduto tutti i compagni, le navi e le ricchezze conquistate a Troia. È giunto presso i Feaci come un mendico, privo di tutto. Ma perché le cose sono andate così male?

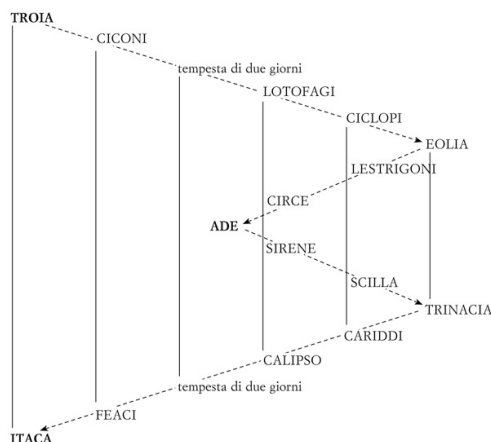


Figura 9.1
Struttura schematica delle peripezie di Odisseo.

Come si può vedere nella figura 9.1 le avventure magiche di Odisseo sono inquadrare da due tempeste che diremmo simboliche, precedute e seguite da un episodio di raccordo e quindi dal luogo di partenza (Troia) e dalla meta di arrivo (Itaca). All'interno di questa sorta di «cordone sanitario», le avventure sono organizzate in una struttura molto compatta. Esse rientrano tutte in tre tipi ben definiti. Circe, Calipso, Lotofagi e Sirene cercano di trattenere Odisseo attraverso forme varie di seduzione: ecco dunque la categoria delle *tentazioni seduttive*. Ciclopi, Lestrigoni, Scilla e Cariddi attaccano fisicamente e cercano di mangiare Odisseo, e formano dunque la categoria delle *aggressioni* antropofagiche. A Eolia e Trinacia non ci sono pericoli esterni, ma i compagni approfittano del sonno di Odisseo per commettere un'infrazione (aprono l'otre dei venti e sgozzano le vacche del sole Iperione), e configurano quindi la categoria dei *tabù infranti*. In entrambi i casi l'infrazione impedisce a Odisseo di arrivare a Itaca e lo costringe a riprendere a ritroso il suo cammino attraverso aggressioni e tentazioni, modellando così la mirabile simmetria delle sue avventure. Come si vede dallo schema alla pagina precedente, le tre categorie di episodi sono disposte in una forma perfettamente simmetrica, che ruota attorno all'episodio degli Inferi – vero perno di tutta la narrazione – dove Odisseo interroga l'indovino Tiresia e acquisisce così informazioni decisive per il suo ritorno in patria. Naturalmente, anche la discesa agli inferi infrange un tabù, perché era proibito ai mortali visitare in vita il regno dei morti. In questo caso, però, Odisseo ha seguito le indicazioni di una divinità, Circe, e quindi l'infrazione cambia di segno, e prelude a un esito positivo.

La categoria dei *tabù*, come si è visto, determina la simmetria delle avventure di Odisseo e produce conseguenze a lungo termine sul suo ritorno in patria. Molto più immediate sono le conseguenze di *tentazioni* e *aggressioni*. Si tratta apparentemente di due serie di episodi opposti: nel caso delle tentazioni, Odisseo è trattenuto da ospiti fin troppo premurosi, che cercano di tenerlo con sé per sempre. Nel caso delle aggressioni, invece, l'eroe ha a che fare con mostri sanguinari e violenti. In realtà, i tentatori e gli aggressori sono le due facce di una stessa medaglia, a cui possiamo anche dare un nome: *inospitalità*, un fattore cruciale per la civiltà greca. E in cosa consistesse l'ospitalità, Omero lo fa dire chiaramente a Menelao, l'ospite perfetto: bisogna dar da mangiare allo straniero, ma poi, quando vuole partire, lasciarlo andare senza trattenerlo troppo a lungo (*Odissea* XV, vv. 68-79). A parte gli episodi di tabù infranto, in cui Odisseo racconta di meriti (propri) e di colpe (dei compagni), ecco quindi che il suo racconto non fa altro che oscillare tra due forme allucinanti ed estreme di inospitalità: Cicolpi, Lestrigoni, Scilla e Cariddi non solo non danno da mangiare a Odisseo, ma lo aggrediscono e cercano addirittura di mangiarselo. A loro volta, Circe, Calipso, Lotofagi e Sirene non solo non lasciano partire Odisseo, ma addirittura cercano di trattenerlo per sempre.

Torniamo ora a vestire i laceri panni di Odisseo giunto nella terra dei Feaci: egli sa bene a quali rischi lo esponga la sua condizione di straniero, e in effetti anche gli ospitali Feaci non sembrano privi di insidie: la bella Nausicaa, figlia del re in età da marito, palesamente è invaghita di lui, e c'è dunque il fondato rischio che cerchi di sedurlo e trattenerlo per sempre. Nel corso delle gare di atletica, poi, uno dei figli

del re aggredisce a male parole Odisseo, e soltanto l'intervento provvidenziale di Atena riesce a evitare il peggio. Quando scende la notte e Odisseo rivela ai Feaci la propria identità raccontando le sue avventure, egli ha già avuto modo di sperimentare due forme di pericolo che conosce fin troppo bene: la tentazione e l'aggressione. Il racconto delle sue avventure può quindi essere letto come una sorta di manuale dell'ospitalità a rovescio: nel narrare tutte le tentazioni e aggressioni subite, Odisseo mostra chiaramente come un buon ospite *non* deve comportarsi. Ora, Odisseo ha appena terminato il suo fascinoso racconto e tutti gli ascoltatori sono ancora in preda alla magia delle sue parole quand'ecco che Alcino, senza ulteriori indugi, intima di riportare al più presto l'eroe a Itaca, secondo la sua volontà (*Odissea* XIII, vv. 1-9). Evidentemente, il messaggio ha colto nel segno: tutti hanno capito che il racconto dell'eroe conteneva un'indicazione su come comportarsi da buoni ospiti con lui.

Il racconto di Odisseo alla corte dei Feaci *ha una funzione retorica*, ossia ha lo scopo immediato di indurre il re e la regina a rimandarlo sano e salvo in patria. Ci riallacciamo così, finalmente, a quanto dicevamo prima: il canto dell'aedo ha come fine ultimo quello di dilettere il pubblico, mentre nel racconto di Odisseo il diletto – che pure c'è – è subordinato a un fine molto più pratico: *persuadere il suo pubblico* (e in questo senso parliamo di *funzione retorica*).

9.4. Poesia, retorica, storiografia e arti figurative

Grazie all'ispirazione delle Muse, l'aedo accede al mondo remoto degli dei e degli eroi, e il suo racconto, nel comunicare al pubblico l'onniscienza oggettiva delle Muse, ha una funzione che – un po' anacronisticamente – potremmo definire estetica (ed eventualmente didattica), perché mira essenzialmente al diletto (ma trasmette anche conoscenze importanti). Per converso, il racconto di Odisseo non dipende dalle Muse, perché si basa su esperienze personali legate a visione diretta o «sentito dire», e, nel perseguire lo scopo di persuadere il pubblico, dimostra una funzione *retorica*, che riconosciamo anche in altri ottimi «dicatori» omerici come Nestore e Fenice (*Iliade* I, v. 249; IX, v. 438). Salvo un'eccezione anonima (*Odissea* VIII, vv. 167-75; e vedi anche Esiodo, *Teogonia* vv. 80 sgg.), in Omero la persuasione è un'arte «laica», che prescinde dalle Muse.

Le distinzioni che abbiamo proposto acquistano rilievo alla luce della successiva storia della cultura e della società greca. Nella Grecia arcaico-classica, la funzione estetica sarà sempre appannaggio della poesia, che raramente rinuncerà – pur con intonazioni diverse a seconda delle epoche, dei generi poetici e degli autori – a un rapporto stretto con le Muse, e dunque alla pretesa «profetica» di attingere, attraverso la parola della divinità, a una conoscenza superiore, negata ai comuni mortali. Anche i poeti successivi a Omero non rinunciano a parlare di divinità e di eroi, appartenenti a un mondo remoto e «invisibile», evidentemente perché ritenevano che le Muse potessero rimuovere dai loro occhi la caligine mortale che impedisce all'uomo di vedere dei e semidei del passato. Così, per esempio, Pindaro

invita la Musa a esprimere il suo vaticinio, in base al quale egli «profetizzerà» (fr. 150 Snell-Maehler). Pindaro ricorre proprio al termine «profetizzare», che significa precisamente «parlare in luogo di qualcuno», ossia – in questo caso – in luogo del dio. Immagini simili si trovano in un canto di Bacchilide, rivale e contemporaneo di Pindaro, e nelle elegie attribuite a Teognide, dove il poeta è definito «messaggero delle Muse» (in greco *ánghelos*, da cui l'italiano «angelo»). Ancora più comunemente, i poeti sono definiti «ministri delle Muse» (così per esempio Esiodo, Saffo, Aristofane e molti altri).

Per converso, la funzione retorica che abbiamo riconosciuto nei racconti di Odisseo sarà raccolta – a partire dal V secolo – dal genere oratorio, nelle sue varie sottodivisioni (vedi cap. 5, par. 2). La funzione delle orazioni è quella di persuadere il pubblico nel contesto immediato della *polis*, e assai di rado gli oratori si avventurano a parlare di dei o eroi: quando lo fanno, senza alcuna pretesa «profetica», si limitano a «riproporre le storielle che tutti ripetono», come confessa l'oratore Isocrate nell'autobiografico *Panatenaico* (237).

Per altri versi, i racconti di Odisseo rimandano alla storiografia. Le *Storie* di Erodoto, il padre della storiografia greca, cominciano con un taglio etnografico e sono di fatto il resoconto dei suoi viaggi fra le stranezze di culture lontane: dunque un tratto che lo avvicina in qualche misura ai racconti di Odisseo, anche perché in entrambi i casi i popoli più mostruosi, o al contrario idealizzati, sono relegati ai margini del mondo (ad esempio Ciclopi e Feaci in Omero; Monòculi e Iperborei in Erodoto). Erodoto condivide poi con Odisseo l'abitudine di riferire solo fatti a lui noti per visione diretta o «sentito dire». Nel far questo, Erodoto finisce per elaborare una sorta di terminologia tecnica (per esempio, la visione diretta è detta «autopsia»), e lo stesso farà Tucidide, che peraltro sottoporrà le sue fonti a una selezione implacabile, rispondente al particolare taglio – ossessivamente incentrato sulla *Realpolitik* – della sua ricostruzione storica. Più tardi Polibio, il terzo maggiore storico del mondo antico, sarà del tutto esplicito nel presentare sé stesso come un novello Odisseo, che ha viaggiato il mondo intero prima di far ritorno in patria e mettere per iscritto *ciò che i suoi occhi hanno visto direttamente*. Sia gli storici sia gli oratori, poi, sottolineano con forza il processo euristico della ricerca e dell'indagine, ossia proprio quel «trovare» che secondo il poeta Pindaro è impossibile ai mortali senza le Muse. Ma essi non cercano gli dei, come i poeti. Ovviamente, nelle vicende narrate da storici e oratori le divinità non intervengono apertamente come in Omero: a differenza dei poeti, essi non hanno alcuna pretesa «profetica» di «vedere» gli dei, e si limitano a riferire quello che altri uomini pensano di loro.

Queste analogie ci permettono di vedere nei «racconti senza Muse» di Odisseo una sorta di proto-oratoria o proto-storia. Alla luce di questa più o meno lontana parentela, è interessante osservare che – almeno in età classica – *oratoria e storiografia sono precisamente i due generi letterari nei quali le Muse non trovano alcuno spazio*. Si direbbe anzi che per storici e oratori «Musa» sia addirittura una parola maledetta, perché non la usano *mai*. In effetti, oggetto del loro «trovare» non sono dei ed eroi, ma fatti indagabili alla luce della ragione e delle esperienze personali. In altre parole, retorica e storiografia non sono *mousiké*, e quindi abbiamo

finalmente trovato un limite chiaro a quell'ampiezza flessibile che caratterizza questa nozione: *mousiké* in alcuni contesti può essere quasi un sinonimo di cultura o civiltà, ma non include la cultura degli oratori o degli storici.

In fondo, l'esclusione di retorica e storiografia dall'ambito della *mousiké* non è così sorprendente: anche a noi moderni non verrebbe in mente di associare le Muse a simili discipline. Più sorprendenti sono piuttosto altre inclusioni o esclusioni. Fra queste ultime, la più inattesa riguarda probabilmente le arti figurative come la pittura, la scultura e simili. Ebbene, per quanto ne sappiamo i Greci non associavano affatto le Muse a queste attività, al contrario di quanto avvenne in occidente dal rinascimento in avanti. Il motivo di questa esclusione risiede probabilmente nel fatto che i Greci non distinguevano fra belle arti e tecniche: si trattava di saperi razionali e artigianali, nei quali l'ispirazione non giocava alcun ruolo (vedi cap. 8, par. 4).

E i poeti? Certo anche i Greci vedevano un'analogia fra poesia e pittura, tanto che Simonide giunse a dire che «la poesia è una pittura parlante, la pittura è una poesia silenziosa». La stessa parola «poesia» è ovviamente greca, e deriva da un verbo (*poieo*) che significa «fare». Da un certo punto di vista, quindi, anche i poeti sono artigiani, e già in Omero essi sono talvolta definiti «demiurghi» (*Odissea* XVII, vv. 382-85), proprio come i vasai o gli scultori. Successivamente, i poeti sono frequentemente paragonati a varie categorie di artigiani: sarti, tessitori, carpentieri, scultori e così via. Da un altro punto di vista, tuttavia, il poeta dipende dalla Musa per la conoscenza sovraumana che nessun mortale potrebbe raggiungere senza l'aiuto della divinità. In effetti, non solo in Omero, ma anche in Esiodo, Pindaro e altri poeti il rapporto con la Musa è ambivalente, perché da un lato si sottolinea la dipendenza dalla divinità, dall'altro l'abilità e l'autonomia creativa del cantore: Femio, l'aedo di Itaca, si dice «autodidatta», ma nel verso successivo sorprendentemente afferma che un dio gli ha ispirato tutti i motivi del canto (*Odissea* XXII, vv. 347-48). Al contrario, pittori e scultori rappresentavano sì dei ed eroi, ma generalmente *i contenuti erano forniti loro proprio dai poeti*, mentre per la realizzazione figurativa essi si servivano evidentemente di *modelli umani*.

L'arte delle Muse, dunque, comprende anzitutto la poesia, che come vedremo meglio non è separabile dalla musica e dalla danza, mentre non vi rientrano le arti figurative, la retorica e la storiografia. Non sempre, tuttavia, le cose sono così chiare: abbiamo già accennato al fatto che Platone collega strettamente il nome «Musa» con la ricerca filosofica, e in effetti la filosofia si trova talora in una posizione inattesa, inaspettatamente a contatto con le Muse (vedi cap. 11, par. 7). Lasciando da parte questa ambiguità, cerchiamo ora di vedere in che modo sono associate alle Muse quelle attività che più tradizionalmente formano il campo della *mousiké*.

9.5. «Musica» in senso stretto: le nove Muse fra poesia, canto e danza

Riprendiamo il nostro cammino attraverso i testi per formarci un'idea più chiara

delle Muse. Dopo Omero, Esiodo nella *Teogonia* offre un quadro più ampio delle attività di queste dee (vv. 1-10):

Dalle Muse Eliconie cominciamo il canto,
loro che di Eliconia possiedono il monte grande e divino;
che intorno alla fonte scura, con i teneri piedi
danzano, all'altare del forte figlio di Kronos;
esse, bagnate le delicate membra nel fiume Permesse
o alla fonte Ippocrene o nell'Olmeio divino,
sul più alto dell'Eliconia intrecciavano danze,
belle e soavi, e si muovevano con i piedi veloci.

Canto, musica e danza: queste tre attività sono strettamente connesse e vengono eseguite simultaneamente, qui in Esiodo e in numerosissimi contesti arcaici e classici. Si aggiunge un tratto di grazia e leggiadria, e peraltro non si perde la caratteristica della sapienza che già conosciamo da Omero, come emerge dalla celebre scena dell'iniziazione di Esiodo (vv. 22-32):

Furono loro che una volta a Esiodo insegnarono il canto bello,
mentre pasceva gli armenti sotto il divino Eliconia;
questo discorso, per primo, a me rivolsero le dee,
le Muse d'Olimpo, figlie di Zeus egioico:
«O pastori, che avete i campi per casa, obbrobrio, solo ventre,
noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,
ma sappiamo, quando vogliamo, cose vere cantare.»
Così dissero le figlie del grande Zeus, abili nel parlare,
e come scettro mi diedero un ramo d'alloro fiorito,
dopo averlo staccato, meraviglioso; e m'ispirarono il canto
divino, perché cantassi ciò che sarà e ciò che stato.

Il canto, dunque, ancora una volta ha carattere «profetico» («ciò che sarà e ciò che stato»), dotato di un'onniscienza sovraumana e capace di redimere anche il vile mondo dei pastori. Com'è tipico di Esiodo, questa caratteristica delle Muse viene spiegata in termini genealogici e «onomastici» (vv. 53-79):

Le partorì nella Pieria, unitasi al padre Cronide,
Mnemosyne, dei clivi d'Eleutere regina,
che fossero oblio dei mali e tregua alle cure.
Per nove notti a lei si unì il prudente Zeus,
lungi dagli immortali, il sacro letto ascendendo;
ma quando fu un anno e si volsero le stagioni
al decrescere dei mesi, e molti giorni furono compiuti,
lei partorì nove fanciulle di uguale sentire, a cui il canto
è caro e nel petto intatto da cura hanno il cuore,
poco lontano dalla più alta vetta dell'Olimpo nevoso;
e là sono i loro splendidi cori e la bella dimora;
vicino a loro hanno la casa le Grazie e Desiderio

festosi; e loro dalla bocca l'amabile voce levando,
cantano, le leggi e i saggi costumi di tutti
gli immortali celebrano, l'amabile voce levando.
(...)

Questo dunque le Muse cantavano, che abitano le Olimpie dimore,
le nove figlie dal grande Zeus generate,
Clio ed Euterpe e Thalia e Melpomene,
Terpsicore e Erató e Polinnia e Urania,
e Calliope, che è la più illustre di tutte.

Le Muse – come abbiamo anticipato – sono dunque figlie di Zeus e Mnemosyne, che in greco vuol dire Memoria. Il concetto di memoria, naturalmente, è centrale, e l'abbiamo già detto: specialmente nei passi difficili come il catalogo delle navi, la capacità dell'aedo di ricordare tutti i nomi del passato doveva apparire come una qualità divina, e non c'è da stupirsi che i cantori la attribuissero alle Muse. È interessante notare che la memoria delle gesta di dei ed eroi produce nel pubblico – in un certo senso – l'effetto opposto: gli ascoltatori seguono il cantore in mondi remoti, fino a raggiungere l'oblio dei loro mali. Da un lato, è probabile che la proverbiale cecità di Omero e di altri aedi alluda proprio a questa astrazione dal contesto immediato in cui il bardo operava. Dall'altro, l'«oblio dei mali» si comprende soltanto in contesti del tutto umani, giacché gli dei difficilmente hanno mali da scordare. Quali possano essere questi contesti, lo si intuisce dai nomi delle Muse, che per la prima volta – e si può dire definitivamente – vengono canonizzate nel numero di nove:

Clio: il nome è connesso con *kleos*, «gloria»

Euterpe: il nome significa «buon diletto»

Thalia: da un aggettivo che significa «fiorito» o «festoso»

Melpomene: la «cantata», o forse «la cantante»

Terpsicore: «che gioisce della danza»

Erató: da *eros*, «amore»

Polinnia: «dai molti inni»

Urania: la «celeste» (*óúranos* = cielo)

Calliope: «bella voce»

La cosa purtroppo va persa in traduzione, ma tutti e nove i nomi sono sottilmente connessi al contesto mediante l'impiego dei termini cui sono linguisticamente collegati (ad esempio, al v. 68, le muse sono fiere della loro «bella voce», un concetto che anticipa il nome di Calliope). I nomi delle Muse richiamano evidentemente l'ambito del canto e della festa, ossia quel contesto in cui già in Omero si esibiscono gli aedi (*Odissea* IX, vv. 5-12):

E io ti dico che non esiste momento più amabile
di quando la gioia regna fra il popolo tutto,
e i convitati in palazzo stanno a sentire il cantore,
seduti in fila; vicino son tavole piene

di pane e di carni, e vino al cratere attingendo,
il coppiere lo porta e lo versa nei calici:
questa in cuore mi sembra la cosa più bella.

Nelle età successive, che conosciamo un po' meglio, questo contesto festivo si differenzia in una serie molto ampia di occasioni, a carattere ora pubblico ora privato. Le due tipologie fondamentali, comunque, possono ridursi a due. C'erano anzitutto le grandi feste panelleniche, di cui parliamo nel cap. 7, par. 7. C'era poi un secondo, importantissimo contesto per la *mousiké*: il simposio, che cercheremo ora di descrivere.

9.6. L'«esperienza totale» del simposio

Simposio – inutile dirlo – è una parola greca, e propriamente significa «bevuta comune». Tuttavia, la parola spesso designava l'insieme delle attività che accompagnavano – e soprattutto seguivano – la cena. Naturalmente, come ogni fenomeno culturale il simposio muta in base ai tempi e ai luoghi, ma nella sua forma essenziale esso è una costante del mondo greco, e può essere quindi descritto – con un inevitabile grado di approssimazione – come un fenomeno unitario. Vediamo sinteticamente di cosa si tratta attraverso una breve rassegna degli aspetti materiali che lo caratterizzavano, ossia: *occasioni, luoghi, tempi, suppellettili, attività*.

Cominciando dunque dalle *occasioni*, si può subito dire che esistevano simposi privati come anche simposi pubblici, ossia inseriti all'interno di festività religiose. Il *Simposio* platonico – per citare un esempio molto noto – è organizzato dal poeta Agatone per festeggiare la sua vittoria al concorso tragico di Atene, e si tratta evidentemente di un festeggiamento per pochi intimi. Situazioni simili troviamo anche, per esempio, nel *Simposio* di Senofonte, dove il ricco Callia festeggia una vittoria atletica di un giovinetto amato, o ancora nello *Ione* di Euripide, dove il re Xuto riunisce un simposio per festeggiare il (presunto) ritrovamento del figlio, e questa volta si tratta di un simposio pubblico, aperto a tutta la cittadinanza. In realtà, un'atmosfera intima caratterizzava in genere anche i simposi pubblici. La figura 9.2 mostra la pianta del santuario di Artemide a Brauron, nei pressi di Atene. Si può osservare che lo spazio dedicato alla cena e al simposio non è unitario, ma articolato in una serie di piccole stanze, di modo che i partecipanti alle feste in onore della dea fossero indotti – nel momento della cena – a suddividersi in piccole compagnie poco numerose, ognuna delle quali formava una temporanea «microsocietà».

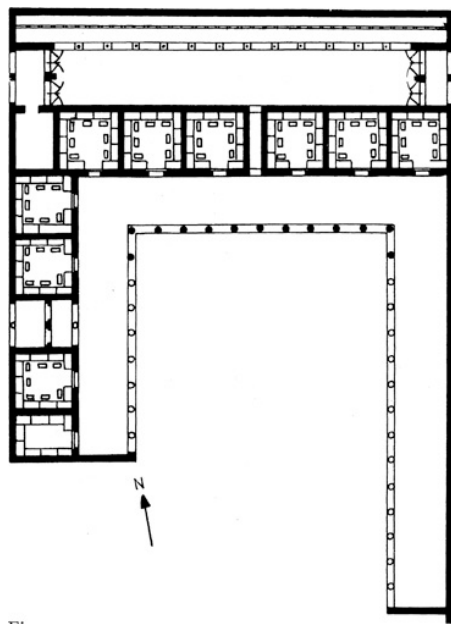


Figura 9.2

Piantina del santuario di Artemide a Brauron.

Fonte F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Paris 1987.



Figura 9.3

Riproduzione del decoro di una coppa a figure rosse (ca. 480 a.C., New York, Getty Museum), del pittore Makron, firmata dall'artigiano vasaio Hieron.

Fonte F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Paris 1987.

La nozione di «microsocietà» ci proietta immediatamente nei *luoghi* tipici del simposio. La figura 9.3 riproduce questi ambienti, caratterizzati in genere da una

disposizione a ferro di cavallo di lettini (triclini) provvisti di morbidi cuscini, su cui i convitati si sdraiavano: con la parziale eccezione del mondo omerico, infatti, i Greci consumavano il pasto e il vino in posizione reclinata, come del resto facevano anche i Romani e gli Etruschi. Veri e propri partecipanti al simposio erano soltanto cittadini maschi di condizione libera, ma spesso li accompagnavano fasciose e attraenti cortigiane oppure giovani fanciulli di condizione servile. Davanti ai lettini erano collocati piccoli tavoli per le portate, e alle pareti pendevano strumenti musicali, torce e altre suppellettili frequentemente impiegate nel corso del simposio. Ma il centro tanto spaziale quanto ideologico del simposio era il cratere, un grande recipiente in terracotta collocato proprio in mezzo alla stanza, da cui i servi attingevano il vino per servirlo ai convitati.

La mescita del vino, in realtà, non avveniva in un momento qualunque, ma era sottoposta a regole precise: ecco dunque i *tempi* del simposio. Parliamo anzitutto di un tempo assoluto: il simposio cominciava al tramonto, quando l'oscurità dava alle cose un aspetto diverso e misterioso. Ci sono poi dei tempi interni al simposio stesso. Il primo momento era il *deipnon*, ossia la cena: i convitati mangiavano, spesso in silenzio e senza consumare vino. Al termine della cena, i tavoli venivano sgombrati e puliti, profumi inondavano la sala, i convitati si coronavano il capo di ghirlande e intonavano all'unisono un canto religioso per il dio. I servi recavano anfore di vino e le versavano nel cratere, mescolandovi acqua in rigorose proporzioni matematiche – il vino greco era molto denso e forte, quindi raramente lo si beveva puro. Agli ordini di un «re» scelto fra i convitati, cui spettava la scelta dei modi della mescita e dell'intrattenimento, cominciava quindi il *sympósion*, ossia il simposio vero e proprio: si sorseggiava il vino e si gustavano leccornie per stimolare la sete, e così si trascorreva il tempo fra giochi, facezie, discussioni e soprattutto canti. Dopo il *deipnon* e il *sympósion*, un terzo e ultimo momento poteva essere costituito dal *komos*: i convitati, ormai ebbri, uscivano di casa al seguito di una flautista, e si aggiravano per la città fra canti e balli. Questa sorta di processione giocosa poteva concludersi con una serenata sotto le finestre della persona amata oppure con l'ingresso – più o meno gradito – nella casa di qualche altro banchettante (si pensi, nel *Simposio* platonico, all'irruzione di Alcibiade, ubriaco e sorretto da una flautista).

Le *suppellettili* avevano una grande importanza sia materiale sia simbolica. Una ricca gamma di tazze, anfore e recipienti era il primo e più importante corredo di ogni simposio. L'importanza di questi oggetti consiste non soltanto nella loro utilità materiale – sulla base di una ricca articolazione in fogge diverse (vedi cap. 8, fig. 8.9) – ma soprattutto nelle splendide decorazioni di cui erano provviste. Molto spesso, le suppellettili erano decorate con scene che rappresentavano altri banchetti: di qui il carattere fortemente autoreferenziale del simposio, che tende a «parlare di sé stesso». Grazie alle scene dipinte sui vasi – talora armoniche, talaltra orgiastiche e inquietanti – il simposio diviene il luogo dell'illusione visiva, in cui tutti i particolari contribuiscono a creare un'atmosfera magica. Il vaso, per forma e decorazioni, non è un semplice oggetto, ma diventa un corpo da maneggiare, un'immagine in cui specchiarsi. Una decorazione molto comune era, per esempio,

quella degli occhi, che riflettevano il potere erotico e magnetico del gioco di sguardi che accomunava i bevitori (fig. 9.4).



Figura 9.4

Il gioco di sguardi tra i bevitori rivive negli occhi dipinti sulla coppa, che diventa quasi una maschera.

Fonte J. Boardmann, *Greek Art*, Thames and Hudson, London 1996.

Le *attività* svolte dai convitati erano di varia natura. Nel V secolo ebbe molta fortuna il gioco del *cottabo*: il giocatore lanciava le gocce rimaste sul fondo della tazza da vino e cercava di colpire un piattino posto in equilibrio su di un'asta – oppure di affondare una barchetta o comunque di cogliere un bersaglio in precario equilibrio. Al momento del lancio, si poteva pronunciare il nome della persona amata, di modo che il gioco fungeva da «m'ama, non m'ama». C'erano naturalmente molti altri giochi, alcuni innocenti – come gli indovinelli – altri anche molto spinti. Tuttavia, l'attività centrale del simposio era costituita dal canto, sovente accompagnato dalla danza. Il simposio aveva insomma un carattere fortemente «sinestetico»: le immagini dei vasi e la bellezza dei corpi stimolavano la vista, il canto l'udito, i fiori e i profumi l'olfatto, il vino e le leccornie il gusto, le suppellettili e i contatti fisici il tatto. Non meno coinvolti erano poi la muscolatura – soprattutto attraverso la danza – e naturalmente la psiche dell'individuo, eccitata dal vino e totalmente assorbita in una microsocietà sottratta al tempo e alle regole della quotidianità.

Il simposio era dunque – potremmo dire – un'*esperienza totale*. Come dimostrano alcune raffigurazioni molto eloquenti, nell'immaginario dei greci un simposio era un tempo sospeso, e tipicamente somigliava a una traversata per mare dagli esiti incerti. Tutto poteva succedere, dalle avventure più belle fino alle risse più furienti o ai più tormentosi naufragi d'amore. Così Bacchilide canta l'ebbrezza (fr. 20 B

Non restartene immobile sul piolo, cetra mia!
Rompi il silenzio delle tue corde canterine:
qui, fra le mie mani! Voglio spedire
l'ala d'oro delle Muse ad Alessandro,
la gioia del simposio nel giorno della festa.
E un impulso dolce scalda l'animo
tenero dei giovani, mentre rapide girano le coppe,
e speranza d'amore spira in cuore
nella mescita dei doni di Dioniso.
E i pensieri di tutti vanno in cielo:
città turrette ognuno già conquista
e si crede re del mondo, e a lui
d'oro e d'avorio luccica la casa,
navi enormi su fulgenti mari
portano immensa ricchezza dall'Egitto.
Così impazza il cuore di chi beve...

9.7. *Un caleidoscopio di canti*

Come esperienza totale, il simposio è un luogo privilegiato per cogliere la natura e i caratteri specifici della civiltà greca e in particolare della *mousiké*. Anzitutto possiamo vedere di scorcio una moltitudine di manifestazioni culturali: le arti visive, la danza, la musica, la poesia, la filosofia e – perché no – la cucina: tutte queste attività nel simposio agiscono simultaneamente. In secondo luogo, il simposio era a sua volta un fattore di civiltà nel senso normativo del termine (vedi cap. 1), perché metteva a nudo l'animo umano e permetteva quindi di distinguere fra uomini civili e incivili (ancor oggi, del resto, i mediterranei rivendicano la superiore «civiltà del vino» rispetto al consumo smodato di alcolici tipico dell'Europa centro-settentrionale). Come canta il poeta lirico Alceo, «il vino è uno spioncino: ci vedi attraverso l'uomo» (fr. 333 Voigt).

In effetti, il comportamento a simposio distingueva nettamente l'armonia dei Greci dal disordine dei barbari, dei Centauri, di mostri come Polifemo, la cui inciviltà viene impietosamente rivelata dall'incapacità di bere correttamente. Le meravigliose sculture del tempio a Zeus di Olimpia rappresentano proprio la vittoria della civiltà sulla barbarie dei Centauri, che avevano trasformato in rissa il simposio nuziale offerto loro dal re dei Lapiti, scatenando così una violenta guerra: Apollo in persona, il dio della musica, assegna la vittoria ai buoni Lapiti. Possiamo davvero dire che il simposio è una *summa* della civiltà greca, e la cosa era talora del tutto esplicita. Leggiamo un'elegia di Ione, un poeta del V secolo a.C., nato nell'isola di Chio (dove era prodotto uno dei migliori vini del mediterraneo):

E da allora vi furono raduni panellenici e feste di sovrani,
da quando la vite ricca di grappoli, sollevando
il sotterraneo virgulto, si ripiegò nel cielo

con il suo braccio fiorito. Dai tralci balzarono fitti
i figli, risuonando nel cadere l'un sull'altro,
per poi tacere; e quando cessano il vociare,
vengono spremuti in nettare, sola bevanda beata
comune agli uomini, farmaco di gioia serena, nata da sé.
Del vino sono figlie le feste e la saggezza e i canti e i balli,
dei virtuosi il vino sovrano mostrò la natura.
A te Dioniso, che ne sei il padre e ti compiaci di incoronati
uomini, o signore dei simposi gioiosi,
salute! Concedi vita, signore di atti belli,
e poi bere, e scherzare, e concepire giustizia (fr. 89 West, vv. 3-16).

In questa sorta di «elegia alla vendemmia», il vino è visto come elemento di civiltà, secondo l'etica simposiale della Grecia arcaica. L'immaginosa descrizione della vendemmia prelude a quel sentimento di «gioia serena» che i poeti arcaici chiamano *euphrosyne*, parola bella e intraducibile che comprende la festa, l'ebbrezza, il piacere, ma al tempo stesso l'armonia, la virtù e la pietà verso gli dei che devono regnare in un vero simposio ellenico (non per caso, *Euphrosyne* è il nome di una delle Grazie). Soprattutto, il simposio è avvertito come un elemento *panellenico*, dunque un fattore che identificava la civiltà greca nel suo complesso. In effetti, anche altri popoli, come gli Etruschi, organizzavano simposi quando volevano «sentirsi Greci». Il simposio è dunque sinonimo di grecità, e questo emerge da testimonianze sia *interne* (come l'elegia di Ione e molte altre) sia *esterne* (vedi il caso degli Etruschi) alla civiltà greca.

Il simposio è davvero il luogo naturale della *mousiké*, la culla della musica, della poesia e della danza. Le più antiche esecuzioni poetiche avvenivano in un contesto già quasi simposiale, come abbiamo visto nel passo dell'*Odissea* citato poc'anzi, e gran parte della poesia greca era composta per essere cantata a simposio (e spesso – grazie all'improvvisazione – era composta *direttamente a simposio*). La fortissima associazione vino-poesia portava spesso a curiose sovrapposizioni, che sono però interamente tipiche dell'immaginario greco (Dionisio Calco, fr. 1 West):

O Teodoro, prendi questa canzone da bere
tratta dai miei poemi; te la faccio passare a destra,
a te per primo...

Vino e canto, dunque, sono in certo modo la stessa cosa. Dall'ambito del simposio rimangono escluse – ma solo parzialmente – la poesia epica, che in età post-micenea era eseguita nel corso di grandi feste panelleniche, la lirica corale, destinata a sontuosi allestimenti per celebrare occasioni religiose o – per esempio – i vincitori dei grandi agoni panellenici come le Olimpiadi, e infine la commedia e la tragedia, che ovviamente erano destinate al teatro.

Diciamo «parzialmente» perché in realtà ogni genere di poesia poteva poi essere adattato all'esecuzione simposiale. Così, ad esempio, sappiamo che i versi sopra citati (p. 296) dell'*Odissea* (che celebrano le gioie del banchetto e della poesia)

erano un pezzo favorito fra i canti simposiali, e la cosa certo non stupisce alla luce del carattere fortemente auto-referenziale del simposio, che ama raccontare sé stesso. D'altra parte, anche i canti di Pindaro e Bacchilide per i vincitori delle Olimpiadi e degli altri grandi agoni panellenici potevano facilmente essere adattati al contesto simposiale, e certamente questi poeti non si tiravano indietro quando si trattava di cantare a simposio. Vediamo la più famosa poesia di Pindaro, l'*Olimpica* 1, che celebra la vittoria olimpica del re di Siracusa Ierone (vv. 1-16):

Ottima è l'acqua, l'oro come fuoco acceso
Nella notte sflogora sull'esaltante ricchezza:
se i premi aneli
a cantare, o mio cuore,
astro splendente di giorno
non cercare più caldo
del sole nel vuoto cielo –
né gara più alta d'Olimpia celebriamo,
onde l'inno glorioso incorona
con pensieri di poeti: che gridino
il figlio di Kronos, giunti alla ricca
beata dimora di Ierone! Regale impugna uno scettro nella Sicilia
ricca di frutti mietendo il sommo di ogni virtù,
e gioisce del fiore
migliore della poesia –
canti onde spesso giochiamo
adulti intorno alla mensa amica.

Il canto di Pindaro era destinato a una sontuosa esecuzione da parte di un coro opportunamente esercitato per la grande occasione. Al tempo stesso, però, Pindaro parla di sé stesso come cantore simposiale «intorno alla mensa amica»: ogni canto poteva essere riutilizzato a simposio. Lo stesso, d'altra parte, avveniva per i pezzi più famosi dei grandi tragici ateniesi, che venivano recitati a simposio: nelle *Nuvole* di Aristofane, ad esempio, un giovane intellettuale scandalizza il padre tradizionalista eseguendo a simposio arie del troppo «moderno» Euripide invece che gli antichi canti della tradizione. Come sappiamo da fonti più tarde, perfino i dialoghi di Platone venivano eseguiti a simposio insieme alle commedie di Menandro, e la cosa del resto non deve stupire più di tanto: anche la filosofia platonica è un'«arte delle muse».

Dunque il simposio funziona come un caleidoscopio in cui ogni genere di *mousiké* poteva trovare posto. L'esecuzione dei canti, peraltro, seguiva certe norme abbastanza chiare. Fra il *deipnon* e il *sympósion*, come abbiamo detto, si eseguiva un canto all'unisono in onore del dio. Solo i più esperti, invece, eseguivano veri e propri canti «lirici» accompagnandosi per l'appunto con la lira. Era questa un'abilità difficile da acquisire, tanto che nell'Atene democratica la capacità di accompagnarsi alla lira divenne ben presto un sospetto segnale di appartenenza aristocratica. Durante il *sympósion*, comunque, il canto più diffuso era quello elegiaco, eseguito con l'accompagnamento dell'aulo, una sorta di flauto doppio. Alternativamente, e

più spesso nel V secolo a.C., si eseguivano con la medesima modalità brevi canti melodici detti *skólia* (sing. *skólion*, che vuol poi dire «storto», «obliquo», da cui l'italiano «scoliosi»). Il re del simposio sceglieva un argomento, e poi ognuno dei convitati, in senso antiorario, era chiamato a contribuire al canto attenendosi alle sue indicazioni. Si formavano così delle «catene simposiali», in cui ogni simposiasta riprendeva l'argomento trattato dal cantore precedente, come nell'esempio che segue (Anacreonte, fr. 33 Gentili):

– Avanti ragazzo!
Portami un'ampia coppa,
voglio berla tutta d'un fiato, versa
dieci misure d'acqua e cinque di vino
ancora, ma senza violenza,
ancora voglio fare il baccante
– Avanti, ancora!
Ma non in questo modo
con urla e schiamazzi
beviamo alla maniera
dei barbari, ma a poco a poco
sorvegliamo fra i bei canti.

Questo canto è in realtà fatto di *due* movimenti, che rappresentano gli interventi sullo stesso tema di *due* simposiasti. Il cantore teneva in mano un ramoscello di mirto o di alloro, che poi passava al convitato successivo «obliquamente» (di qui, forse, il nome di *skólia*). È importante notare che questi canti, probabilmente dotati di una modesta complessità melodica, erano eseguiti da *tutti*, dunque davvero la musica era un patrimonio comune di cui chiunque – almeno in una certa misura – doveva essere a conoscenza.

9.8. *Il ritmo nel sangue*

Come ormai sappiamo, musica e poesia non sono concettualmente distinte: tutte rientrano nella *mousiké*. Per quanto riguarda l'aspetto più propriamente musicale, purtroppo non abbiamo molte informazioni dirette: della musica greca è sopravvissuto pochissimo. Possiamo tuttavia leggere – sia pure molto parzialmente – le teorie musicali di alcuni trattatisti antichi, e questo permette di trarre qualche conclusione sulla natura della musica nella Grecia antica. L'argomento è molto complesso, ma gli studi più recenti hanno perlomeno messo in luce che occorre rinunciare alle categorie della tradizione colta occidentale per ricorrere piuttosto alla musica «etnica» di culture meno libresche e sofisticate. Così toni, semitoni, ottave, e perfino l'«armonia» (intesa come associazione simultanea di suoni che formano accordi) sono categorie del tutto inadeguate a descrivere la musica greca, insieme ad altre espressioni tipiche del sistema temperato europeo. Se la musica occidentale conosce soltanto il modo maggiore e minore, con le loro diverse

connotazioni, in Grecia non vi era «armonia», ma in compenso i modi – se tali erano – abbondavano: Dorico, Frigio, Lidio, Ionico, Eolico e molti altri, ognuno con una diversa connotazione «etica», che determinava il *mood* dell'esecuzione, infondendo nei musicanti e nel pubblico una disposizione d'animo ora militaresca, ora languida, ora eccitata, e così via.

Il carattere modale della musica greca ha perlomeno due importanti conseguenze. Anzitutto essa era percepita come un fenomeno etico ancor più che estetico, capace di esercitare sull'animo umano – attraverso l'ascolto, la danza e il canto condiviso – un'influenza straordinaria. Se il mitico Orfeo muoveva le pietre e tutti gli animali con il suo canto, Terpandro – uno dei primi poeti-musici greci – si dice fosse chiamato a Sparta quando la città era in subbuglio: il suo canto restaurò l'ordine pubblico. Per converso, la musica poteva condurre alla follia, come nelle orge dionisiache. Ora, questi e simili episodi sono per lo più aneddoti privi di veridicità storica, ma riflettono la percezione antica della musica come straordinario fattore emotivo. Ecco perché i Pitagorici – accanto a uno studio approfondito dei rapporti matematici fra i suoni – poterono sviluppare una scienza di psicoterapia musicale: a quanto si racconta, Pitagora «si serviva delle melodie come di medicinali» e «inebriato dalla musica, riordinava la sua mente secondo giuste proporzioni, esercitandola come fa un atleta con il corpo» (Giamblico, *Vita Pitagorica* 64-66). Con sorpresa dei lettori moderni, poi, nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, Platone sente il bisogno di spendere pagine e pagine per discutere la legislazione musicale della sua città ideale (del resto, «brano musicale» e «legge» sono espressi dalla stessa parola, *nomos*). In secondo luogo, i contenuti della poesia – accompagnati com'erano dalla potenza *etica* della musica – avevano certamente una presa fortissima, perché agivano direttamente sul fisico e sulla memoria passiva dell'individuo. La poesia era quindi il veicolo potente con cui la morale tradizionale tramandava e confermava sé stessa di generazione in generazione. Da questo punto di vista, la «letteratura» di una società prevalentemente orale come quella greca ha di per sé una straordinaria importanza, che nelle nostre società trova un termine di confronto forse soltanto nella centralità via via assunta dalla televisione. Quest'ultima, però, favorisce notoriamente un'esperienza solitaria e passiva, mentre la *mousiké* favoriva una società unita e «creativa».

Il carattere orale della poesia greca permetteva un continuo adattamento di composizioni, forme e motivi. La catena simposiale poteva essere l'occasione per rimeditare, contestare, modificare – ma anche, ovviamente, preservare sotto nuove forme – il patrimonio tradizionale. Fenomeni di questo genere sono chiaramente riflessi da alcune riprese che ancora possiamo cogliere, malgrado l'esiguità dei frammenti lirici che ci sono giunti (Mimnermo, fr. 6 West):

Ah, libero da malattia e dolorosi affanni
sessantenne mi colga destino di morte!

Questi versi, cantati dal poeta microasiatico Mimnermo nel VII secolo, sono

ripresi da Solone (vedi cap. 3, par. 2), il celebre legislatore ateniese (Solone, fr. 20 West):

«Sessantenne mi colga destino di morte.»
Dammi ascolto, riformula quel verso:
non averne a male se io sono più esperto.
Cambia, mio Dolcecanto, e intona così:
«Ottantenne mi colga destino di morte.»

«Dolcecanto» è forse un soprannome di Mimnermo. In ogni caso, il frammento mette in scena una delle più comuni pratiche simposiali, la *metapoiesis* (letteralmente «transpoesia»), qui tradotta con il verbo «riformulare»: il cantore riprendeva elementi della tradizione poetica e li modificava per assimilarli a un nuovo contesto. Quello preso in esame è un caso estremo, ma in realtà, seppure in misure diverse, *tutta la poesia orale funziona in questo modo*: al momento di comporre il cantore ha in testa formule, cadenze ritmiche e metriche tradizionali, che egli di volta in volta riannoda e rimodula. Dalla viva voce di un compagno di bevute si imparano i componimenti degli altri poeti, come sappiamo che lo stesso Solone era solito fare (lo racconta Claudio Eliano, fr. 187 West):

L'ateniese Solone, quando a simposio sentì il nipote intonare un canto di Saffo, ne provò piacere e pretese dal ragazzo che glielo insegnasse. Poiché qualcuno gli chiese a che scopo lo facesse, lui rispose: «Non voglio morire senza conoscere questo canto!»

Questi componimenti, ascoltati e rieseguiti mille volte, formano nella testa del cantore – ma si sarebbe tentati di dire nel sangue – un repertorio attivo di elementi poetici che potevano essere sempre riutilizzati e favorire con sorprendente facilità l'improvvisazione «transpoetica» nel contesto inebriante del simposio o in altre occasioni di festa. Inutile dire che siamo lontanissimi dalla poesia «silenziosa», immutabile e libresca cui siamo abituati noi moderni; non meno lontana appare in larga misura anche la musica classica occidentale, legata a partiture «immobili» e oggi tendenzialmente eseguita in sale da concerto buie e popolate da un pubblico – «scelto» per numero e composizione sociale – di spettatori assorti e silenziosi. Per dirla con Leopardi, la «funesta separazione della musica dalla poesia», anticamente «indivise e indivisibili», ha portato la musica «a dimenticare impudentemente e totalmente il suo primo e proprio fine, cioè di dilettere e muovere l'universale degli uditori e il popolo» fino a «scambiarlo apertamente in quello di dilettere, o maravigliare, o costringere a lodare e applaudire una sola e sempre scarsissima classe di persone, cioè quella degli intendenti» (*Zibaldone*, 3226 + 3229).

Che ne è stato dell'antica *mousiké*? Sarebbe immaginabile qualcosa del genere nelle nostre società? Sono domande difficili, che richiederebbero comparazioni di carattere antropologico con fenomeni ampi e svariati quali l'improvvisazione poetica settecentesca, il revival della musica folk americana negli anni sessanta, gli

agoni poetici basati su improvvisazioni a tema praticati – almeno fino a non molto tempo fa – in Sardegna, nei Paesi Baschi e certo in diversi altri paesi europei e non, e così via. Accanto a questi fenomeni culturali, estinti o declinanti in Occidente, se ne potrebbero poi ricordare altri ben vivi, come la recitazione a soggetto, o legati alle culture giovanili, come i *freestyles*, duelli rap a tema resi celebri da Eminem nel film *8 Miles* (2002). Tutto questo porterebbe però molto lontano: ci contenteremo perciò di gettare un'occhiata finale – più amorosa che antropologica – sulle sorti della *mousiké* greca.

9.9. Epilogo: gli «angeli delle Muse»

Prendiamo le mosse da Archiloco di Paro, il poeta «ebbro» autore di questi celebri versi (fr. 120 West):

Io so dare inizio al bel canto del signore Dioniso
il ditirambo, con il cuore folgorato dal vino.

Ora, Archiloco paragonò sé stesso a una sonora cicala, e ci sono buone ragioni per credere che la sua tomba a Paro – dove aveva sede un culto eroico in suo onore – fosse nota come «la tomba della Cicala». Piccola nel corpo ma potente di voce, «pazza di sole e divina» – come dice Aristofane – e indifferente ai bisogni del corpo (si nutre infatti di rugiada), da Archiloco in avanti la cicala diviene simbolo del canto e dell'entusiasmo poetico ed è spesso associata alle Muse. Dunque un simbolo perfetto per la poesia orale, e anche Platone se ne ricorderà nel *Fedro* (vedi cap. 11, par. 7), un dialogo che sottopone la scrittura – portatrice di immobilità e di morte per la memoria – a una penetrante critica. Proprio come i poeti, nel *Fedro* la cicala «è messaggera» (*anghello*, da cui «angelo», ossia messaggero di dio) delle Muse, immagine pregnante della *mousiké* filosofica. La scrittura, dunque, potenzialmente può «uccidere» la *mousiké*, e in parte questo avvenne a partire dall'epoca ellenistica, quando il libro e la lettura soppiantarono parzialmente la fruizione orale e canora della poesia. Ecco allora la morte della cicala, l'«angelo» delle Muse (*Antologia Palatina* VII 213):

Sul ramo verde d'abete frondoso
o di un ombroso pino lunga-chioma
versavi dalle ali lungo i fianchi, sonora cicala,
il tuo canto, ai pastori più dolce della lira.
Ora per te, domata da formiche del cammino,
d'un tratto si dischiude l'abisso dell'Ade.
Ti hanno presa, pazienza! Anche Omero re dei canti
morì all'amo degli enigmi di bambini pescatori.

Questo epigramma è attribuito ad Archia, il raffinato poeta greco – re dell'improvvisazione – che a Roma ebbe per avvocato Cicerone. Secondo la leggenda, Omero morì per l'incapacità di risolvere un enigma abbastanza sciocco postogli da un gruppo di bambini di ritorno dalla pesca. Ma perché queste formiche assassine? Le formiche sono piccole, nere e si muovono in «fila», una parola che in greco (*stichos*) significa anche «rigo di scrittura». Nella poesia stessa ci sono ambiguità di tipo scrittorio: le parole greche per «pino» ed «enigmi» possono significare rispettivamente «tavoletta per scrivere» e «grafia». Di qui l'affascinante ipotesi che in realtà la cicale «omerica» – simbolo del canto – sia uccisa da una minacciosa schiera di formiche-lettere simboleggianti la scrittura. Del resto, l'epigramma presuppone senza dubbio la celebre favola di Esopo *La cicale e la formica*, in cui la generosa e ingenua cicale, giunta la brutta stagione, soccombe alla formica operosa e calcolatrice, che ha speso l'estate a immagazzinare cibo per l'inverno (e si noti che i Greci concepivano la scrittura anzitutto come uno strumento per immagazzinare informazioni).

Impossibile stabilire se questa ardita interpretazione dell'epigramma corrisponda davvero alle intenzioni di Archia, però è certo che la poesia greca tardoantica abbonda di malinconiche cicale poetiche morte troppo presto. Ma forse il canto vivo in Grecia non è mai morto, e del resto anche le cicale hanno continuato a vivere nella tradizione popolare. Con un salto di molti secoli, arriviamo ai nostri giorni, nelle isole Cicladi di Sikinos e Amorgos:

La Vergine nel suo grembo teneva il mare:
Sikinos, Amorgos e le altre sue creature.
Da un capo del tempo e indietro dalle tempeste
sentivo suonare la sirena, e uscire le Gorgoni.
E fra i ricci e nel cavo delle tamerici
come i marinai di un tempo chiedevo alle cicale:
«E a voi, cicale, miei angeli, salute e prosperità!
Il re, il sole, vive, sì?» E tutte in coro rispondono così:
«*sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì-sì...*»

(Odisseo Elytis, *Le cicale*, 1972)

Questa poesia del premio Nobel Odisseo Elytis fonde mirabilmente tradizioni colte e popolari, sensibilità classica e cristiana. Il *verso* finale, che ho malamente tradotto *sì-sì-sì...*, in greco ripete ossessivamente il verbo «*zi*», «*vive*», con un'onomatopea che riproduce sorprendentemente il *verso* delle cicale, che dunque cantano in coro: «*vive-vive-vive...*» Qualche anno fa, i versi *scritti* di Elytis sono diventati una bella *canzone*, musicata da Linos Kokotos e cantata per primo da Michalis Violaris. E così la poesia è restituita alla dimensione della *mousiké*: l'angelo delle Muse è risorto, e lasciati libri e biblioteche torna a riversare il suo canto al sole e all'aria aperta.

10. Politica e democrazia

Aglae Pizzone

10.1. Libertà individuale e libertà politica

«Donne, prive della luce della libertà.» Ecco la prima testimonianza che la letteratura occidentale ci offre, dall'immensa distanza di quasi tremila anni, dell'aggettivo che in greco indica l'individuo libero, *eleútheros*. È una formula, *eleútheron hemar apoúras*, «privando del libero giorno», che ricorre più volte nell'*Iliade* per evocare la triste sorte delle donne troiane – o degli alleati dei Troiani –, destinate come Andromaca, la sposa di Ettore, a diventare un giorno prigioniera e andare schiave, a «tessere la tela per un'altra, e portar acqua», piangendo gli uomini uccisi che soli le avrebbero potute «tener lontano dal giorno della schiavitù» (*Iliade* VI, vv. 455-58; 463).

Doúlios e *eleútheros*, schiavo e libero, questa l'antitesi fondamentale da cui sorge, su cui si sviluppa e cresce il concetto di libertà nella Grecia arcaica e classica. Nel cap. 7, par. 9, parlando dell'immagine che i Greci avevano dell'oltretomba, abbiamo visto che l'esistenza nell'aldilà si configurava essenzialmente come una non-vita, priva della memoria della propria stirpe e del proprio *status*. L'Ade è il regno della morte fisica, lo spazio simbolico della scomparsa, del distacco dal proprio mondo di valori, a cui si può rimanere ancorati solo grazie alla memoria dei vivi, assumendo il ruolo di antenati nel riconosciuto ciclo delle generazioni. La schiavitù equivale invece alla morte sociale, è una non-vita, forse ancora più dolorosa della morte, proprio per l'assenza dell'uniforme anonimato dell'oltretomba e per il perdurare lancinante della memoria individuale, obbligata a confrontarsi con il presente. Ettore sa che il ricordo della felicità e del fasto passati un giorno saranno fonte di ulteriore dolore per la moglie (*Iliade* VI, vv. 459-62):

E dirà qualcuno che ti vedrà lacrimosa:

«Ecco la sposa d'Ettore, ch'era il più forte combattente

Fra i Troiani domatori di cavalli, quando lottavan per Ilio!»

Così dirà allora qualcuno; sarà strazio nuovo per te.

Non a caso, la schiavitù nei poemi omerici compare quasi esclusivamente per le donne: per i principi troiani morte sociale e morte fisica alla fine coincidono. Reincontrando sul campo di battaglia Licaone, figlio di Priamo, già catturato (si badi bene, non in combattimento, ma rapito di notte con l'inganno) e venduto schiavo, fuggito e rientrato in patria, Achille si stupisce come se incontrasse un morto tornato all'oltretomba (*Iliade* XXI, vv. 54-57):

Oh guarda! Meraviglia questa che vedo con i miei occhi:
certo anche i Troiani generosi che ho ucciso
risusciteranno dal buio nebbioso,
come tornò costui, fuggendo il giorno fatale.

Nel momento però in cui la città viene presa, cessa di esistere l'unico spazio condiviso in cui la vita dei nobili troiani poteva compiersi. Benché venduto schiavo, Licaone aveva ancora un contesto sociale a cui tornare, entro il quale immaginare un futuro da uomo libero. Con la caduta di Troia, Priamo e tutti i suoi figli, persino il piccolo Astianatte, nato da Ettore e Andromaca, sono destinati a non sopravvivere alla perdita del ruolo, sarà Ade e non un suolo straniero ad accoglierli, salvaguardando almeno la gloria passata e consegnandola intatta alla memoria del canto.

Libertà e schiavitù dunque come polarità estreme entro cui si giocano le possibilità di vita dell'individuo. Del resto, come più volte è stato ribadito, nella società greca – e nella società antica in genere – «la “piena esplicazione della persona”, nel mondo dei liberi (...) è uno degli effetti della schiavitù su larga scala (...) Pienezza della persona, nei liberi, *versus* schiavitù» (Canfora, 2000, p. 78). Occorre però che il nostro orecchio «tari» con cura i termini in gioco nella nozione di «uomo libero» in una realtà così distante come quella greca o, a maggior ragione, come quella dei poemi omerici.

Se per noi oggi, in Occidente, la «piena esplicazione della persona» si traduce generalmente nel godimento di certi diritti, alcuni *positivi* (strumenti di realizzazione dei propri intenti: il diritto di voto, ad esempio, o alla cittadinanza), altri *negativi* (che riguardano la non-costrizione, la tutela individuale: libertà di espressione, di scelta, di dissenso ecc.), queste appaiono categorie assolutamente anacronistiche se applicate al mondo greco. D'altra parte anche ai nostri giorni si è ben lontani dall'aver raggiunto un accordo su quando e come un uomo può dirsi realmente «libero». Come si legge nell'introduzione a una recente raccolta di saggi sull'idea di libertà, «le discussioni che hanno per oggetto la definizione di termini come “libertà”, “potere” o “eguaglianza” danno spesso l'impressione di condurre a un “punto morto”. Perché questo avviene? La ragione sembra essere che dietro queste differenze ci sia un disaccordo fondamentale che riguarda le credenze, i valori e le ideologie dei diversi parlanti» (Carter e Ricciardi, 1996, p. 6). Così si parla di molti tipi di libertà: libertà politica (la facoltà di partecipare alla vita pubblica, dello Stato), libertà individuale (la facoltà di disporre della propria vita privata), libertà positiva (nella lucida definizione di Norberto Bobbio, 1995a, p. 45: «La situazione in cui un soggetto ha la possibilità di orientare il proprio volere verso uno scopo, di prendere delle decisioni senza essere determinato dal volere altrui»), libertà negativa («La situazione in cui un soggetto ha la possibilità di agire senza essere impedito, o di non agire, senza essere costretto da altri soggetti», *ibid.*, p. 48). Nel pensiero politico contemporaneo, alcune di queste definizioni sono considerate estranee o non applicabili alla struttura sociale del mondo antico. Ad esempio, poiché la libertà negativa richiede un confine tra «l'area della vita privata e quella

dell'autorità pubblica» (Berlin, 1958, p. 174), riguarda l'agire individuale, estraneo al settore regolato dalle leggi e dallo Stato (la libertà di continuare o meno a leggere questo capitolo ad esempio) e presuppone la concezione di uno spazio «privato» nel senso moderno del termine, essa è ritenuta inesistente nel mondo classico «come ideale politico a sé consapevole (distinto dalla sua esistenza effettiva)» (*ibid.*, p. 179). Lo stesso ragionamento era stato fatto nell'Ottocento per la cosiddetta «libertà individuale»:

Tra gli antichi, l'individuo, sovrano pressoché abitualmente negli affari pubblici, è schiavo in tutti i suoi rapporti privati. Come cittadino, decide della pace e della guerra; come singolo, è limitato, osservato, represso in ogni suo movimento; come parte del corpo collettivo, inquisisce, destituisce, condanna, spoglia, esilia, manda a morte i suoi magistrati o superiori; come sottomesso al corpo collettivo, può a sua volta esser privato della sua condizione, spogliato delle sue dignità, bandito, messo a morte dalla volontà discrezionale di cui fa parte (...) La libertà individuale, lo ripeto, ecco la vera libertà moderna. La libertà politica ne è garanzia; la libertà politica è di conseguenza indispensabile. Ma chiedere ai popoli dei nostri giorni di sacrificare, come quelli d'un tempo, tutta la libertà individuale alla libertà politica è la via più sicura per allontanarli da questa (Constant, 1819, pp. 7-8; 27).

Il discorso da cui sono tratte queste righe, *La libertà degli antichi paragonata a quella dei moderni*, tenuto da Benjamin Constant nel 1819, ebbe un'incredibile fortuna nella cultura europea otto-novecentesca, influenzando in modo duraturo la concezione storico-filosofica della libertà antica. Pur avendo il merito di mettere in evidenza il carattere pre-individualistico delle società classiche, in cui effettivamente anche quello che noi chiameremmo *privato* era regolato secondo valori riconosciuti dalla collettività, l'osservazione di Constant storicamente era una protesta contro gli orrori, ancora recenti, della Rivoluzione Francese, che in nome del benessere collettivo e dei modelli tratti dalla storia antica non si era fermata neanche davanti al bagno di sangue. Ma né il mondo antico né la Grecia possono essere considerati come un blocco unico, congelati nel loro ruolo di modelli esemplari.

Se anche ci limitiamo alla cronologia del periodo arcaico e classico arriviamo a coprire un arco di tempo di ben quattro secoli (lo spazio che ci separa dal Re Sole), fatti di guerre, rivoluzioni economiche, profonde trasformazioni sociali e rivolgimenti politici di non poco conto. Spesso parlando di libertà o di pensiero politico della Grecia classica si hanno in mente modelli paradigmatici, fermi nel tempo, come la democrazia ateniese o la costituzione spartana, ma questi storicamente sono il punto di arrivo di processi molto articolati e riguardano, tra l'altro, solo due tra le tante *poleis* greche. Possiamo anche applicare alla lettura dell'antico categorie come *libertà politica* o *libertà individuale*, *libertà positiva* o *libertà negativa* – e così in effetti faremo –, che con il loro aspetto «familiare» contribuiscono ad avvicinare una realtà tanto lontana, ma queste categorie vanno ogni volta ridefinite e, appunto, tarate con cura, non semplicemente importate dalla modernità e applicate come etichette al mondo classico.

Lo stesso discorso vale anche per alcune definizioni più attuali della libertà

antica, come quella formulata dal filosofo politico Isahia Berlin, proprio l'«inventore» della distinzione tra libertà positiva e libertà negativa:

Nel mondo antico, e in particolare fra i Greci, essere libero significava poter partecipare al governo della propria città. Le leggi erano valide solo se si aveva avuto il diritto di partecipare alla loro promulgazione e abrogazione; «Sei libero» voleva dire: «Non sei costretto a obbedire a leggi fatte dagli altri *per* te, ma non *da* te» (Berlin, 1995, p. 289).

Anche in questo caso dobbiamo stare attenti alle generalizzazioni: è senz'altro vero che questa era una nozione di libertà presente tra i Greci. Ma quando? E dove? È una nozione che richiede l'istituzione della *polis*, e così come è formulata, della *polis* democratica: insomma, «non sei costretto a obbedire a leggi fatte dagli altri *per* te, ma non *da* te» è una dichiarazione programmatica in cui si poteva riconoscere un cittadino politicamente consapevole dell'Atene del V secolo. Ma bisogna ribadirlo: la Grecia non è Atene e la classicità non si riduce all'età di Pericle.

10.2. *Nascita e crisi della polis aristocratica*

La separazione tra sfera *individuale* e sfera *politica* è in effetti ormai esplicitamente formulata nel V secolo ed è legata alla realtà della *polis* e ai suoi sviluppi a partire dal VII secolo. All'inizio della *Repubblica* di Platone, nel momento in cui viene posto il problema della definizione di giustizia – che poi offrirà lo spunto per la costruzione della città ideale – Socrate dà il via al suo ragionamento menzionando proprio la distinzione tra giustizia individuale e giustizia politica. Partendo da questa puntualizzazione, vengono successivamente introdotte le ragioni *naturali* che spingono gli individui a riunirsi in un'aggregazione *politica* (368d-369c):

SOCRATE: C'è giustizia di un solo individuo, credo, e c'è giustizia di un'intera *polis*.

ADIMANTO: Senza dubbio.

SOCRATE: E la *polis* certo è più grande dell'individuo?

ADIMANTO: Sì più grande (...)

SOCRATE: Ebbene, una *polis*, come credo, si viene a creare quando ognuno di noi si trova a non essere sufficiente a sé stesso, ma bisognoso di molti aiuti. O credi che a fondare una *polis* ci sia qualche altro principio?

ADIMANTO: Nessun altro.

SOCRATE: Così l'uno traendo a sé l'altro, chi per questa, chi per quell'esigenza bisognosi, come siamo, di molte cose, riunendo in un solo abitato (*synoikia*) molti compagni e aiuti, a questo abitato abbiamo dato il nome di *polis*. Non ti pare?

La descrizione di Socrate/Platone rende ragione sia dello sfondo sociale sia di quello storico da cui maturò l'istituzione della *polis*. I due aspetti si trovano riuniti nel termine *synoikia* («riunione di case»), con cui Socrate indica l'abitato originario,

radice della città vera e propria, nella sua manifestazione più matura. L'accento sulla «casa» come unità fondante della *polis* ci fa anche capire che la sfera individuale a cui pensa Platone non è sfera del singolo che si autodetermina, ma sfera dei cittadini in rapporto dialettico con l'istituzione e cioè

essenzialmente i capifamiglia, i quali esercitano il potere supremo ciascuno sulla propria «famiglia», o «casa», intesa nella sua totalità, ossia comprendente non solo la moglie e i figli, ma anche i servi, gli animali e l'intero patrimonio. La città, pertanto, non è un insieme di individui privati, bensì un insieme di famiglie, o di case, dotate ciascuna di un potere da esercitare al proprio interno su altre persone, e confluenti insieme nel perseguimento di un fine comune (Berti, 1979, p. 284).

Vedremo che nel corso dello sviluppo della *polis* questo rapporto dialettico tra individuo-cittadino e istituzione conoscerà tensioni, fratture, ricomposizioni. Il progetto di «confluire insieme verso un fine comune» idealmente perseguito (ma non sempre pacificamente) dalla *polis* classica e particolarmente caro all'ideologia ateniese (in questo senso Aristotele potrà dire che l'uomo è animale *politico*, fatto cioè per vivere nella *polis*) non nasce con l'istituzione stessa, ma appare come il punto di arrivo di un percorso piuttosto accidentato.

D'altra parte, però, il termine *synoikia* rimanda anche a un fenomeno storico ben preciso, attestato tra VIII e VII secolo a.C. ed effettivamente alla base delle grandi concentrazioni urbane sviluppatesi in età arcaica: il *sinecismo* (letteralmente: «fusione di abitati»), che poteva essere sia di carattere geografico-territoriale sia di tipo politico-amministrativo. Nel primo caso comunità minori si fondevano *fisicamente* in un insediamento di maggiori dimensioni, in seguito a un incremento demografico. Così accadde per esempio nelle isole di Paro o Chio o per la *polis* di Corinto. Nel secondo caso un insieme di insediamenti dislocati su un determinato territorio riconoscevano come capoluogo amministrativo un centro maggiore (in cui si riunivano le istituzioni di governo e giudiziarie e a cui confluivano i tributi), pur senza mutare la propria sede fisica. Questi nuclei, per così dire, «minori» sopravvivevano allora come villaggi (i *demi* attici o le *komai* di ambito dorico) gravitanti attorno alla *polis*. È in base a questa preminenza politico-amministrativa di alcuni centri che si parla per la Grecia antica di città-stato, anche se la definizione moderna può far pensare a un'estensione territoriale e a uno sviluppo urbanistico non sempre corrispondenti alla realtà storica.

Al suo nascere la *polis* aveva una connotazione essenzialmente aristocratica ed era internamente divisa in gruppi «etnici» (tribù, fratrie e *ghene*, letteralmente «clan»), che rafforzavano i legami (genetici e non) tra i membri della comunità. Anche se rintracciare la loro origine – al di là dei miti di fondazione – è pressoché impossibile, i nomi dei gruppi erano ricorrenti nei diversi contesti della grecità: in ambito dorico si ritrovano le tre tribù degli Illei, Dimani e Panfili, mentre in ambito ionico-attico, le quattro degli Opleti, Argadei, Egicorei, Geleonti.

Nei fatti comunque erano le grandi famiglie nobiliari che, collegialmente, gestivano il potere politico e giudiziario. Ad Atene, per esempio, dopo la fine della monarchia (circa 700 a.C.) e la prima opera legislativa di Draconte in materia di

diritto privato (circa 624 a.C.), era un collegio di nove *arconti*, originariamente in carica a vita, poi con mandato annuale (in epoca successiva gli incarichi sarebbero diventati elettivi), a riunire nelle proprie mani le prerogative prima appartenute al re.

Quando Esiodo nelle *Opere e i giorni* ammonisce i giudici corrotti (vv. 248-66), chiamandoli *basileís*, re, si rivolge proprio ai rappresentanti dell'aristocrazia che ad Ascra, in Beozia, amministravano la giustizia e avevano conservato nella titolatura un ricordo dell'antica autorità propria dei re omerici (vv. 256-66):

Ed, ecco, c'è anche la vergine Giustizia, generata da Zeus,
venerata e onorata dagli dei che abitano l'Olimpo,
e quando qualcuno la offenda insultandola in modo ingannevole,
subito seduta presso il padre Zeus Cronide,
denuncia l'animo di uomini ingiusti, affinché paghi
il popolo (*demos*) la follia dei re che ordiscono inganni
e parlando in modo obliquo sviano altrove le sentenze.
Tenendo a mente queste cose, re, raddrizzate le vostre parole,
voi divoratori di doni, dimenticatevi per sempre delle sentenze oblique.
A sé stesso prepara mali l'uomo che ne prepara a un altro,
il cattivo consiglio è pessimo per chi lo elargisce.

Confrontando le parole di Esiodo con quelle che Odisseo rivolge agli Achei e a Tersite nel canto II dell'*Iliade*, è subito chiaro quanto la realtà sociale di Esiodo fosse più complessa, percorsa da forze nuove, che nell'epica appaiono ancora ai margini:

Chiunque poi del popolo (*demos*) vedeva e trovava a strepitare,
colpiva con lo scettro e riprendeva con la parola:
«Pazzo, stai fermo a sedere e ascolta la parola degli altri,
che sono più forti di te, mentre tu sei imbecille e privo di forza
non conti nulla né in guerra né nel consiglio.
Non tutti quanti insieme regneremo sugli Achei;
non è bene il comando di molti: uno sia il capo,
uno il re, al quale il figlio di Kronos dal pensiero multiforme diede
scettro e decreti, perché provveda a voi» (*Iliade* II, vv. 198-206).
«Tersite (...) non parlare avendo i re sulla bocca,
e non proferire ingiurie verso di loro e non curarti del ritorno
(...) Ma tu invece ora l'Atride Agamennone, pastore di popoli
godì a offendere, perché davvero molti doni gli offrono
i Danai eroi; e tu parli lanciando ingiurie» (*Iliade* II, vv. 246-56).

Sia in Omero sia in Esiodo compare la parola *demos*, popolo: nell'uno indica la massa dei soldati, liberi, ma non *basileís* o *ándres éxochoi*, re o uomini scelti (eroi), nell'altro designa invece la popolazione libera, di contadini e commercianti, che ancora non aveva accesso all'amministrazione politica o giudiziaria. Tuttavia, comincia a imporsi un'idea fondamentale: le decisioni «storte» dei giudici e dei governanti sono destinate a ricadere sul *demos* e questo per volontà di Zeus stesso,

che si vendica così dei torti inflitti a sua figlia Dike, la Giustizia. È un cambiamento epocale: il benessere del *demos* diventa uno strumento per imporre ciò che è oggettivamente *giusto*, in quanto decretato dagli dei, garanti dell'ordine, al di là delle interpretazioni *soggettive* del diritto, umane e legate a interessi particolaristici. È Zeus stesso a mettere in discussione le decisioni di quei *basileis* aristocratici a cui nell'*Iliade* aveva dato «scettro e decreti» e che più volte nell'epos sono chiamati suoi «alunni». L'investitura divina assume una connotazione ideologica del tutto nuova, in accordo con i tempi mutati: se prima i doni di Agamennone non potevano essere contestati perché privilegio garantito da Zeus, ora è possibile ammonire i *basileis* aristocratici, diventati giudici o arconti, e apostrofarli, sempre in nome di Zeus, come corrotti «divoratori di doni».

Così, a metà del VII secolo cresce l'esigenza di partecipazione politica da parte di nuovi ceti emergenti, in seguito a trasformazioni militari (il combattimento oplitico: vedi cap. 2, par. 2) ed economiche (arricchimento di artigiani e commercianti, anche grazie all'espansione coloniale). Parallelamente, l'aristocrazia conosce un processo fatto di crescenti ambizioni, lotte fratricide, decadenza e impoverimento. È a questo punto che si afferma l'idea per cui la libertà può essere minacciata anche *dall'interno* della comunità, da sistemi di governo sentiti come pericolosi per alcune fasce della popolazione libera, private o ancora escluse dall'accesso ai poteri decisionali. Non è solo il nemico esterno che può mettere a rischio la libertà politica, ma anche il concittadino.

Esiodo, figlio di un commerciante fallito di Cuma eolica, che ad Ascrà aveva trovato nuova fortuna nel lavoro della terra, dà voce, già tra VIII e VII secolo a.C., alle nuove «classi» in ascesa. Più di cento anni dopo, all'inizio del VI secolo a.C., Teognide a Megara (vedi cap. 3, par. 2) griderà le ragioni delle élite in crisi, che a loro volta rivendicano una supremazia morale. Se per Esiodo la corruzione dei giudici aristocratici era contraria a *dike*, per Teognide l'arroganza dei nuovi ricchi è preludio all'avvento di una nuova *inciviltà*, al ritorno a uno stadio bestiale e selvatico, in cui le nozioni di bene e male sono sconosciute o fraintese (vv. 53-60):

Cirno, la *polis* è ancora questa *polis*, ma le genti son diverse.
Coloro che prima non conoscevano giustizia né leggi,
ma intorno ai fianchi consumavano pelli di capra,
e fuori da questa *polis* pascolavano come cervi,
ecco che ora sono valenti (*agathoi*), o Polipaide; e i nobili di prima,
ora plebei. Chi potrebbe tollerare questo spettacolo?
E si ingannano e si dileggiano l'un l'altro,
senza avere nessun'idea del bene e del male.

Davanti allo sgomento della decadenza, la morte compare ancora talvolta come preferibile al cambiamento di *status*. Tuttavia, proprio la definizione più precisa delle qualità aristocratiche fa sì che queste divengano un patrimonio inalienabile, in nome del quale si può continuare a vivere e far la guerra, seppure come esuli o mercenari (vv. 341-45):

Su, Zeus Olimpio, dà effetto alla mia preghiera
concedendomi a fronte dei mali di conoscere anche qualche bene;
possa io morire, se sollievo ai miei mali tormentosi
non trovo. Che io possa infliggere dolori in cambio di dolori.

Ora la memoria di ciò che si è stati non è più fonte di dolore, ma diventa essenziale ragione di vita e lotta, nell'attesa della vendetta. Si tratta di sentimento che emerge chiaro anche nei versi di Alceo (fr. 130 Voigt), esiliato a Pirra (sulla costa ovest dell'isola di Lesbo) ed escluso dalla vita politica di Mitilene, privato della «partecipazione ai tradizionali organi di governo aristocratici, l'Assemblea e il Consiglio, in cui suo padre e suo nonno sono invecchiati» (Ferrari, 1981, p. 100):

Io, infelice,
vivo una sorte selvatica,
desiderando sentir l'assemblea
che viene convocata, o Agesilaide,
e il consiglio, con cui mio padre e il padre di mio padre
invecchiaron insieme a questi
cittadini che si fanno del male a vicenda,
ma io ne sono escluso
in esilio ai margini estremi, come Onómacle,
qui, solitario, abito macchie da lupi.

I versi successivi sono frammentari, ma si capisce comunque che Alceo continua con un'esortazione a non rinunciare alla lotta contro gli usurpatori delle istituzioni tradizionali. In questa situazione di confusione e di crisi, quindi, solo la morale dell'*agathós* aristocratico connota l'uomo autenticamente libero, indipendentemente dalla sua condizione attuale: i nuovi ricchi sono descritti da Teognide come schiavi (abituati appunto a vestire pelli di animali) che, innaturalmente, prendono il posto degli *eleútheroi*; continuare a combattere appare per Alceo l'unica forma di riscatto possibile, la vita lontano dall'assemblea si ridurrebbe altrimenti a un'esistenza «selvatica», una sopravvivenza puramente animale, non molto diversa da quella dei lupi che abitano le zone più selvagge di Lesbo.

Di nuovo siamo davanti a un passaggio di pensiero di fondamentale importanza. Viene formulata un'*ideologia* che non ha lo scopo immediato di avallare l'attualità di una condizione sociale o politica, un'*ideologia* che può anche essere temporaneamente perdente, ma che, sul piano della legittimità astratta, i suoi sostenitori vedono come più *giusta* e conforme all'ordine naturale. Il concetto stesso di libertà rientra in questo processo: libero non è più solo il non-schiavo nella pienezza del proprio *status* (come Ettore prima della caduta di Troia), ma chi può vantare una certa tradizione con i suoi valori – nel caso di Teognide e Alceo quelli dell'aristocrazia –, anche se catapultato fuori dal proprio contesto di appartenenza. Dall'altra parte ci sono uomini formalmente liberi, magari splendidi di ricchezze, ma, nei fatti, di condizione servile perché privi delle qualità genuine e dell'ascendenza dell'*eleútheros*.

Ecco allora che comincia a configurarsi un'idea di libertà diversa e autonoma da quella strettamente politica. La *polis* è preda dei nemici, e si tratta in questo caso di nemici interni, sono «genti» nuove non perché straniere, ma perché estranee al sistema di valori preesistente, genti *socialmente* diverse. Tuttavia, anche se privo della libertà politica, anche quando la città è presa e deve convivere con i nuovi occupanti, o quando dalla città viene scacciato, l'uomo libero (aristocratico) rimane tale, in quanto portatore delle caratteristiche che definiscono l'autentica libertà. Potremmo essere tentati di dire che le rappresenta *individualmente*, ma saremmo davanti a una nuova forzatura: l'aristocratico di Teognide e di Alceo non è un solitario eroe romantico (o un fosco conservatore). Rimane libero come individuo anche se scacciato dalla *polis*, tuttavia continua a definirsi sempre rispetto a un gruppo, che, seppur in minoranza, condivide la sua morale e ne legittima l'esistenza. Isolato come semplice individuo non sarebbe più un uomo, ma, ci dice Alceo, un lupo selvatico.

10.3. *Il tiranno*

Verso la metà del VII secolo a.C. le *poleis* greche sono quindi preda di disordini sociali insanabili, un campo di battaglia scosso dall'ambizione delle famiglie aristocratiche, dall'insoddisfazione dei nuovi ceti emergenti che, pur godendo di risorse economiche, restano esclusi dal potere decisionale e, in certe zone, dal malessere di un'enorme massa di piccoli coltivatori, che, strozzati dai debiti, preferivano persino rinunciare alla libertà per non far fronte ai propri obblighi economici. I Greci davano a queste lotte intestine il nome di *stasis*, individuandovi il peggior cancro che poteva affliggere l'organismo politico. I versi di Solone (vedi cap. 3, par. 2) mostrano il livello di violenza a cui era arrivato il dissidio civile nell'Atene governata dagli aristocratici (fr. 4 West, vv. 12-16):

Senza aver nessun rispetto per i beni sacri o per quelli pubblici
rubano razziando di qua e di là
e non rispettano gli altari sacri della giustizia,
che nel suo silenzio è testimone del presente e del passato
e con il tempo comunque viene a esigere una pena.

Come vedremo, Solone cercherà di risolvere il conflitto grazie a una mediazione tra le parti. Tuttavia in parecchie *poleis* greche l'esito fu molto diverso e il caos sociale finì per sfociare nell'avvento di un *tyrannos* (vedi cap. 2, par. 2).

Il significato di *tyrannos* è «signore»; un suo più o meno diretto equivalente in un termine più trasparente alla luce del lessico greco è *mónarchos*, «colui che governa da solo». Queste parole indicano un potere personale assoluto superiore a quello tradizionale dei *basileís*, soprattutto perché non definito in prerogative concordate dalla comunità e perciò non basato sul consenso (Musti, 1995, p. 159).

Considerata la diversità dei contesti politico-economici delle varie *poleis*, è molto difficile tracciare un quadro uniforme della «genesì della tirannide» senza valutare ogni caso singolarmente; nelle colonie della Magna Grecia poi il fenomeno comparirà più tardi con caratteristiche ancora diverse e si dimostrerà più longevo. Tuttavia, come già si è detto (vedi cap. 2, par. 2), il tiranno di età arcaica proviene per la maggior parte delle volte dal grembo della stessa aristocrazia, ha rapporti abbastanza stretti con l'oplismo (vedi cap. 2, par. 2) e rappresenta una sorta di *evoluzione* accentratrice e personalistica di istituzioni (militari o amministrative) già presenti. Il primo tiranno di Corinto, ad esempio, Cipselo, faceva parte del clan aristocratico dei Bacchiadi, i cui membri governavano collegialmente la città, rivestendo la carica più importante, la pritanìa, a turni annuali. Nell'oracolo delfico che annuncia la nascita di Cipselo al padre Eezione (rappresentante della «gente nuova», aveva sposato un'aristocratica Bacchiade), il futuro tiranno viene descritto come un flagello che si abbatte sul proprio gruppo familiare (Erodoto, *Storie* V 92 § 2):

Eezione nessuno ti onora, te che pure sei degno di molto onore. Labda è incinta e partorirà un macigno; questi si abatterà sui governanti e punirà Corinto.

Persino il più anomalo dei tiranni, l'ateniese Pisistrato, che prese il potere la prima volta nel 561-60 a.C., dopo le riforme di Solone, ricopriva in origine l'incarico di polemarcho e si era imposto (in parte sulla scia dei propri successi militari) emergendo dalla lotta tra due famiglie aristocratiche, gli Alcmeonidi di Megacle e i Butadi di Licurgo, «rappresentanti» rispettivamente della popolazione della costa (*paralii*, letteralmente «costieri») e della pianura (*pediaci*) attiche, grazie alla creazione di una terza fazione, detta dei «montanari» (*hyperakrioi* li chiama Erodoto). L'ascesa di Pisistrato è piuttosto travagliata: per due volte il tiranno viene scacciato (555 e 543-42 a.C., ma la datazione è discussa) e per due volte ritorna (549 e 533-32 a.C.), stringendo e rompendo alleanze con gli Alcmeonidi, che alla fine vengono esiliati.

Pisistrato appare atipico nella gestione del potere tirannico proprio perché cerca di non stravolgere le istituzioni e non reprime gli aristocratici ribelli; è solo dopo il suo secondo ritorno che i dissidenti delle grandi famiglie vengono puniti con la cacciata dalla *polis*, solitamente uno dei primi provvedimenti adottati dai tiranni dopo la presa del potere – sempre se non optavano per l'eliminazione fisica. Quando Periandro, figlio di Cipselo, aveva fatto chiedere al tiranno di Mileto Trasibulo «con quale costituzione dello Stato potesse governare la città con la massima sicurezza e nel modo migliore», questi aveva portato il messo corinzio in un campo fuori città e gli aveva mostrato come distruggere «la parte più alta e più bella della messe», recidendo qualsiasi spiga sorpassasse le altre. Quando il messaggero, tornato a Corinto, fece il suo resoconto, «Periandro capì la cosa e, comprendendo che Trasibulo gli consigliava di mettere a morte i cittadini che si distinguevano, svelò ai cittadini tutta la sua malvagità» (Erodoto, *Storie* V 92 § 1).

Il racconto di Erodoto è ovviamente animato da una forte polemica anti-tirannica, com'era naturale aspettarsi a metà del V secolo da un sostenitore della nuova democrazia ateniese: l'aneddoto di Trasibulo fa anzi parte di quella raccolta di storie esemplari che il corinzio Sosicle espone agli Spartani per dissuaderli dal far rientrare i figli di Pisistrato in Atene (vedi cap. 7, par. 6). Anche se non mancano esempi di tiranni legislatori, meno crudeli di quanto la tradizione li abbia dipinti, nella città democratica la tirannide sarà vista come una stortura contro l'ordine naturale, come l'istituzione *impolitica* per eccellenza.

Anche i ceti nobiliari muovono al tiranno l'accusa di infrangere l'ordine, imponendosi scompostamente su una società – quella aristocratica – che, al suo interno, è sostanzialmente paritaria e armonica. Quando i membri di un clan si riuniscono nell'*eteria* (letteralmente «gruppo di compagni») sanno di essere uniti dagli stessi ideali e di avere gli stessi scopi politici, vivono nel riconoscimento reciproco della propria *eugéneia*, della propria distinzione di nascita. Simbolo di questo microcosmo aristocratico è il simposio (vedi cap. 9, par. 6), le cui regole armoniose di rispetto dei turni e dei ruoli nella conversazione e nel canto sono assimilate a quelle della convivenza nella vecchia *polis* ormai stravolta. Alceo, scacciato dai tiranni, denuncia le basse origini di Pittaco, che, imitando i costumi barbari del padre tracio Irra, rovescerà le istituzioni politiche come quello rovesciava il cratere del vino, nella sua celebrazione scomposta del simposio (fr. 130 Voigt).

Il tiranno offre nuovo materiale all'uso metaforico della contrapposizione padrone/servo in ambito politico. Gli aristocratici continuano a insistere sull'anomalo rovesciamento dei ruoli: gente ignobile, come Pittaco e Mirsilo è addirittura diventata padrona della *polis* intera, rendendo schiavi i veri *agathoi*. Alceo denuncia il tentativo di trasformare la civiltà in bestialità, con l'avvento di gente tracia, proveniente da un paese di barbari e di servi, una terra bacino di schiavi per l'Ellade e in cui le popolazioni vivevano schiacciate da regimi monarchici. Quest'ultima considerazione farà parte della dote lasciata alla democrazia dall'ideologia aristocratica. All'epoca gloriosa delle guerre contro la Persia il tiranno verrà automaticamente identificato con il re orientale, a capo di sudditi e non di cittadini. Ancora più tardi, durante la guerra del Peloponneso, la stessa antitesi verrà applicata a tutte le città greche nemiche del governo democratico, non autenticamente *poleis*, ma tirannidi e molti oppositori del regime democratico verranno accusati di aspirare a farsi tiranni.

10.4. La soluzione soloniana

Ad Atene, come abbiamo accennato, la tirannide venne in un primo momento evitata grazie all'azione di Solone, il cui sforzo fu quello di mettere a punto una serie di riforme volte a garantire la stabilità sociale. La pacificazione fu temporaneamente ristabilita mantenendo intatti i privilegi degli aristocratici, garantendo vantaggi economici e politici ai nuovi ceti mercantili, ed eliminando gli

obblighi economici dei piccoli coltivatori verso i grandi proprietari terrieri, che avevano portato addirittura all'alienazione della persona: strozzati dai debiti, i contadini che coltivavano la terra dei possidenti, non riuscendo a versare il canone dovuto (probabilmente un sesto del prodotto), vendevano sé stessi, divenendo schiavi in patria. Nelle parole di Solone (fr. 5 West):

Ho dato al popolo i privilegi sufficienti,
senza privarlo di onore, ma anche senza elargizioni;
coloro che detenevano il potere ed erano ammirati per ricchezza,
anche per loro provvidi che non subissero nessun'ingiuria;
mi sono drizzato levando lo scudo potente su entrambi
senza lasciar vincere nessuno dei due ingiustamente.

La guida che orientò le riforme soloniane fu l'*eunomia*, il buon governo (già esaltato a Sparta da Tirteo nel VII secolo a.C.), centrato sulla giustizia intesa come equa distribuzione di potere, onore, risorse. Dove «equa» significa «proporzionale alla condizione e al merito di ciascuno». Una volta rafforzata la divisione della popolazione in quattro classi di censo (*pentacosiomedimni*, *cavalieri*, *zeugiti*, *teti*), l'assemblea generale della città (*ecclesia*) e il tribunale popolare (*eliea*: forse addirittura creato da Solone) furono aperti a tutti, mentre l'accesso al governo venne riservato solo ai cittadini più abbienti delle prime tre classi e l'arcontato e la tesoreria probabilmente solo alla prima. Usciti di carica gli arconti sedevano nell'Areopago, che aveva funzione di tribunale e di sorveglianza sulle leggi. Solone creò anche un consiglio (*boulé*) di quattrocento membri, cento per ognuna delle quattro tribù in cui era divisa la popolazione (vedi cap. 10, par. 2).

L'ordine dato dall'*eunomia* non veniva determinato solo dalla presenza di leggi *astrattamente* giuste, ma era legato a precise realtà economiche (agricole, commerciali, artigianali ecc.). La distribuzione del potere rispecchiava l'ordine sociale ed economico *attuale*, al di là di tradizioni, aristocratiche o meno, superate dal mutare dei tempi. Così risultava giusto ciò che tornava utile allo Stato nel suo insieme e non dannoso per gli individui singoli. Il banco di prova della qualità di un ordinamento politico diventava, finalmente, il benessere della comunità. Già Esiodo a suo tempo lo aveva detto: se Dike viene offesa, è il *demos*, la collettività, a pagarne le spese. Solone lo ribadisce, davanti agli stravolgimenti della *stasis*, la Giustizia osserva e «nel suo silenzio è testimone del presente e del passato e con il tempo comunque viene a esigere una pena» (fr. 4 West, vv. 15-16). Non può esistere benessere in una città che rende schiavi i suoi membri o che non rende onore ai meriti dei nuovi ceti abbienti. Grazie all'*eunomia* si trova quell'equilibrio che previene l'infrazione della giustizia.

L'altro grande merito di Solone fu quello di definire una volta per tutte il concetto di cittadinanza: a partire dalle sue riforme ogni ateniese di nascita gode della condizione di libero cittadino nella *polis*; per quanto la sua condizione sociale sia bassa non potrà mai essere schiavo sul suolo patrio. Questo significa che l'individuo all'interno della città si definisce prima rispetto alla comunità (*status*

sociale: cittadino/straniero; uomo libero/schiavo), che non rispetto alla propria condizione personale (*status* economico: povero/ricco). Se un ricco può diventare povero e viceversa, un cittadino ateniese rimarrà sempre tale, con tutte le prerogative che gli competono.

Nell'ambito di questo predominio della dimensione sociale, Solone per primo parla (fr. 4 West, v. 12, citato sopra) di beni *pubblici* (*demasia*), messi sullo stesso piano dei beni *sacri*, appartenenti ai templi e, quindi, alla divinità. Entrambi sono intoccabili e chi li viola è blasfemo verso il culto della giustizia. C'è in germe un concetto che, pur affondando le sue radici nell'etica aristocratica, protende già i suoi rami verso gli orizzonti democratici: se è vero che il benessere individuale si può raggiungere solo agendo secondo giustizia e virtù, come sosteneva anche Teognide, il frutto di questo agire deve avere come finalità il bene comune. La felicità si cerca e si raggiunge in seno alla *polis*. L'etica soloniana riesce a riparare a quello scollamento tra libertà della *polis* e libertà degli individui che abbiamo visto affiorare come esito della crisi dell'aristocrazia e dell'avvento della tirannide. Individuo (o meglio, classi di individui) e *polis* sono ormai due entità distinte, il miracolo consiste nell'armonizzare le esigenze di entrambi.

Emblema della mediazione e della pacificazione sociale, la figura di Solone era destinata a essere variamente strumentalizzata dalla tradizione successiva. Da una parte il legislatore fu visto come una sorta di «padre fondatore» della democrazia ateniese: Fidippide nelle *Nuvole* (v. 1187) di Aristofane ne parla come dell'«antico Solone, amante del popolo per natura», mentre gli oratori attici lo dipingono con termini come «popolare, popolarissimo» (*demotikós, demotikótatos*). Tra V e IV secolo a.C., quando Atene era immersa nell'incertezza politica dovuta agli alti e bassi della guerra del Peloponneso e poi negli anni convulsi successivi alla sconfitta, Aristofane e altri guardavano – abbastanza irrealisticamente – all'epoca soloniana come all'età dell'oro della *polis*, un'età in cui la guida della città era assicurata da saggezza e misura, e non preda di chi riusciva a meglio sedurre il *demos* con l'abilità dei suoi discorsi. Per ragioni analoghe *eunomia* poté diventare, con il tempo, anche grazie alla sua «declinazione» spartana (vedi cap. 10, par. 5), lo slogan conservatore di chi sognava il ritorno all'oligarchia per sfuggire alla «tirannide» del popolo.

Resta comunque il fatto che in età classica molte città greche, tornate (o rimaste) dopo il periodo dei tiranni, a una costituzione oligarchica (ad esempio, Corinto, Elide, Tegea), si reggevano proprio su principi non dissimili da quelli che avevano ispirato le riforme di Solone. Anche in presenza di un'assemblea popolare, l'esercizio dei diritti politici dipendeva sempre dal patrimonio sia per il diritto di voto passivo (la possibilità quindi di ricoprire delle cariche) sia, in molti casi, per quello attivo (la possibilità di eleggere i magistrati), mentre organi ristretti (i cui membri potevano essere rieletti più volte o in carica a vita) gestivano settori dell'amministrazione che richiedevano competenze più specifiche e, di fatto, prendevano le decisioni più pesanti per la vita dello Stato. In questo modo il potere di singoli individui o delle grandi famiglie aristocratiche risultava incrollabile, nonostante una partecipazione assembleare formalmente abbastanza estesa.

Come abbiamo visto nel cap. 2 (par. 2) a fronte delle trasformazioni che investirono la Grecia continentale e insulare tra VII e V secolo a.C., la situazione politica a Sparta rimase sostanzialmente stabile. L'età delle *staseis* per la città peloponnesiaca era venuta prima rispetto alle altre *poleis* (Tucidide, *Storie* I 18,1):

I tiranni di Atene e quelli del resto della Grecia (...) furono per la maggior parte, e soprattutto gli ultimi (ad eccezione di quelli siciliani) rovesciati dagli Spartani – Sparta infatti, dopo che fu fondata dai Dori che ora vi abitano, fu preda di lotte interne per il tempo più lungo che noi conosciamo, ma pure fin dall'antichità ebbe una buona costituzione e non fu mai dominata dai tiranni: sono circa quattrocento anni o poco più dalla fine di questa guerra [del Peloponneso] che gli Spartani hanno la stessa costituzione, e da questo traggono la loro potenza, che consente loro di sistemare gli affari anche delle altre città.

L'equilibrio della costituzione spartana fu esaltato con il nome di *eunomia*, buon governo, secondo il titolo che le fonti attribuiscono all'elegia in cui Tirteo (vedi cap. 3, par. 2) celebra la città e i suoi governanti. Dietro la grandezza spartana si nasconde l'ombra di Apollo, che secondo la tradizione aveva comunicato al re Licurgo la Grande Rhetra, ossia i principi costituzionali della città (fr. 4 West):

Ascoltando Febo Pitico riportarono in patria
gli oracoli del dio e le parole che si dovevano compiere:
che i re onorati da Zeus guidino l'assemblea,
loro a cui sta a cuore Sparta amabile,
insieme agli anziani venerandi per nascita; poi gli uomini del popolo,
corrispondendo alle leggi diritte
parlino bene e agiscano sempre secondo giustizia,
senza macchinare niente di storto per la città;
così seguiranno vittoria e forza per la massa del popolo (*demos*).
Febo così vaticinò alla città su queste cose.

I termini, il linguaggio, i concetti sono gli stessi che già abbiamo trovato in Omero ed Esiodo; tuttavia, nonostante la dimensione sia quella nuova della *polis* dei cittadini-opliti, qui non si è verificato il passaggio concettuale presente nei versi delle *Opere e i giorni*: i re possiedono ancora tutte le prerogative garantite loro da Zeus e, grazie all'oracolo, hanno anche la «benedizione» dell'autorità religiosa delfica (vedi cap. 7, par. 8), che nel VII secolo stava assumendo crescente peso politico. Come in Esiodo, si parla di pensieri «storti», ma questi appartengono eventualmente al *demos* (a Sparta i liberi in possesso di terreno agricolo), non ai governanti: lì l'ira di Dike si abbattava sul *demos* per colpa dei re, qui il *demos* può trarre la sua forza solo seguendo i sovrani e il consiglio degli anziani.

Questa era la ricetta dell'*eunomia* spartana, evidentemente molto diversa da quella concepita più di un secolo dopo da Solone. A questa ricetta la città si sarebbe attenuta fedelmente, grazie anche al mantenimento di una rigida educazione di tipo

aristocratico-tradizionale, la cosiddetta *agoghé* spartana, fatta di una suddivisione per classi di età, di una continua preparazione alla vita militare; di certe limitazioni alla vita familiare, di pasti comuni, che, all'interno della ristrettissima cittadinanza, promuoveva una sostanziale parità e un rapporto di «familiarità e solidarietà maschile» (Musti, 1995, p. 143).

Così, in età classica, Atene sarà la città dello sviluppo tecnico, dell'apertura alle colonie, dell'impero marittimo, della dialettica politica, mentre Sparta baserà la propria potenza su un'economia agricola, sull'autarchia, la resistenza fisica e la tradizione. Se, come vedremo, Tucidide fa pronunciare a Pericle un discorso da leggere come manifesto della democrazia, le parole che lo storico mette in bocca al re spartano Archidamo, in occasione di una conferenza tra città greche tenutasi a Sparta nel 432-31 a.C. alla vigilia della guerra del Peloponneso, possono essere considerate l'inno della *polis* laconica (*Storie* I 84,1-3):

E la lentezza e l'esitazione, che in noi soprattutto rimproverano, non vi facciano arrossire (...) Proprio questo nostro carattere è indice di una prudente saggezza: grazie a esso infatti solo noi non diventiamo superbi nella prosperità e meno degli altri cediamo alle sventure, né il piacere che ci fa provare chi con le lusinghe ci spinge nei pericoli ci fa contraddire le nostre convinzioni, e se uno ci incita con le accuse, non per questo, irritati, ci lasciamo persuadere. Grazie alla nostra disciplina interiore siamo valorosi e assennati: valorosi, perché il sentimento dell'onore è affine a saggezza, e il coraggio è affine alla vergogna che si prova davanti al disonore; assennati perché educati così rozzamente da rispettare le leggi e così severamente nella nostra disciplina da non disobbedirvi, senza essere troppo intelligenti in cose inutili.

Questo modello, dietro al quale si intravede, in filigrana, l'antitetico profilo di Atene, rappresenta la più perfetta sintesi di quello che sarà per antichi e moderni, il «miraggio» di Sparta, ispirato alla stabilità e all'austerità e ostile alle pratiche convulse e «litigiose» della democrazia.

10.6. La democrazia ateniese

La data di nascita ufficiale della democrazia ateniese coincide con le riforme di Clistene, il rappresentante della famiglia degli Alcmeonidi, che nel 510 a.C., con l'aiuto di Sparta, era riuscito a scacciare i figli di Pisistrato (i Pisistratidi) e a imporre una vera e propria trasformazione istituzionale.

La prima disposizione presa da Clistene nel 508-07 a.C. per «rimescolare» l'ordinamento tradizionale fu l'ampliamento delle tribù da quattro a dieci, divise al loro interno in tre *trittie* di *demi*, o villaggi (in rappresentanza rispettivamente della città, dell'entroterra e della costa). Ogni cittadino aveva l'obbligo di fissare la propria residenza in uno dei 139 demi attici, e da quel momento in poi sarebbe stata l'appartenenza al demo (e non a una famiglia o a una tribù) a individuarlo in seno alla collettività. La *boulé* dei quattrocento venne innalzata a cinquecento membri, cinquanta per ogni tribù, non più eletti, ma sorteggiati. Ogni tribù aveva il compito di guidare l'assemblea per un decimo dell'anno (periodo della *pritanìa*). I

due organi assembleari erano affiancati da una serie di magistrati che rappresentavano il potere esecutivo vero e proprio, preliminarmente esaminati dalla *boulé* e sottoposti a una rigida procedura di rendicontazione sia economica (gestione dei fondi pubblici a disposizione) sia politica (gestione dell'incarico).

Questo in breve lo scheletro della democrazia ateniese, che, con una serie di riforme successive, si sarebbe evoluta fino alla forma «matura» di V-IV secolo. Così, dopo l'istituzione dell'ostracismo (vedi cap. 2, par. 2), nel 487 a.C. anche l'arcontato divenne una carica rivestita per sorteggio (su un gruppo abbastanza ampio scelto tramite votazione, una sorta di «elezione primaria»); nel 457 a.C. circa vennero abolite le barriere di censo introdotte da Solone (vedi cap. 10, par. 4) e gli arconti poterono essere sorteggiati anche tra gli zeugiti (nel IV secolo l'arcontato sarebbe stato aperto ai teti); infine attorno agli anni quaranta del V secolo furono abolite le prerogative politiche dell'Areopago, ridotto alla sola giurisdizione sui delitti di sangue e, nello stesso tempo, venne stabilita una remunerazione per i membri della *boulé* e del tribunale dell'*eliea*, fondamentale per consentire ai meno abbienti di partecipare ai lavori assembleari senza ricevere un danno economico

10.7. Che tipo di democrazia?

Davanti alle prime apparizioni di una parola come democrazia, carica di storia e ideali, è naturale provare una certa curiosità, porsi delle domande, confrontarsi con il presente. Innanzitutto, in che misura il sistema della democrazia ateniese, come si andò delineando nei sessant'anni che separano le riforme di Clistene dalla trasformazione dell'Areopago in tribunale per gli omicidi, può essere considerato una forma di governo *realmente* aperta al popolo? E poi, in che modo il modello democratico antico si distingue da quello moderno?

Come abbiamo ribadito sin dall'inizio, già nei poemi omerici e nell'opera esiodea, il *demós* era costituito dalla popolazione maschile libera: dalla democrazia vengono quindi esclusi schiavi e donne. Nel caso di Atene erano esclusi anche i *meteci*, gli stranieri liberi che vivevano, commerciavano e prosperavano nella città, ma che non potevano vantare un'ascendenza attica. E questa è sicuramente una prima limitazione. Gli ateniesi trasformarono però questo vincolo in presupposto ideologico: l'autoctonia originaria appariva la miglior garanzia dell'*eleutheria* politica. Il popolo di Atene è e sarà libero perché occupa un territorio che è suo di diritto. Lisia, nel suo epitaffio sui morti ateniesi del 387, esprime questa orgogliosa rivendicazione con estrema chiarezza (II 17):

Così era proprio dei nostri atenati combattere generosamente per la giustizia, animati da un sol proposito, il principio stesso della loro esistenza infatti era giusto; in effetti non si erano, come i più, stabiliti su una terra straniera dopo essersi riuniti dai luoghi più disparati e aver cacciato i predecessori, ma autoctoni, ottennero insieme una madre e una patria.

Non si può negare nemmeno che la riforma democratica del 508 a.C. fu opera di

un aristocratico, Clistene, e che parecchi leader politici provenivano dagli strati più alti della popolazione. Molti degli ideali democratici derivano semplicemente da un allargamento delle vecchie ideologie aristocratiche: persino la *parrhesia* («libertà di parola») e l'*isegoria* («egual possibilità di deliberare») appaiono come un'evoluzione del libero parlare che caratterizzava i compagni di eteria e si contrapponeva al silenzio imposto dal tiranno. Ma non è forse questo un processo di democratizzazione? La *parrhesia* è semplicemente appannaggio dell'uomo libero, nobile o ignobile, purché cittadino ateniese. Ione, nell'omonima tragedia di Euripide, teme di arrivare ad Atene come straniero, perché sarebbe privo della libertà di parola (vv. 668-75); Polinice nelle *Fenicie* insiste sul dramma della schiavitù, che non solo sottomette a un padrone in realtà potenzialmente inferiore allo schiavo, ma priva anche della libertà di espressione, segno distintivo dell'uomo libero e motivo di autostima (vv. 391-95). La libertà (*to eleútheron*) si presenta nelle parole del Teseo delle *Supplici* (vv. 438-41) come possibilità per il ricco e per il povero di «farsi avanti con qualche utile parere per la *polis*» ed Euripide introduce nei suoi versi proprio la formula in uso nella *boulé* per invitare i cittadini a prender parola.

La *parrhesia* è sicuramente ancora legata alla dimensione politica, ma è inevitabile osservare una progressiva astrazione di concetti come libertà o virtù, che ormai sono spogliati dei loro legami con un certo *status* per diventare patrimonio comune. È nella dimensione della *polis* che diventano possesso di ogni cittadino, ma il passo da cittadino a uomo *tout court* è molto breve. E infatti i cinici finiranno per usare la *parrhesia* contro la città stessa e le sue regole.

È poi senz'altro vero che l'allargamento della cittadinanza dotata di diritti politici, riservato nella maggior parte delle *poleis* a chi aveva entrate sufficienti a mettere insieme l'armatura per il combattimento oplitico, fu favorito anche dall'espansione marittima della città, dalla necessità di «una ingente manodopera bellica di nuovo tipo: i marinai, un gruppo sociale e, insieme, un corpo militare al quale non si chiedeva di “armarsi da sé”» (Canfora, 2006a, p. 35). Ma spingersi fino a dire che, rispetto all'oligarchia spartana «ciò che cambia non è (...) la *natura* del sistema politico (alla base c'è sempre il cittadino-combattente), ma il novero dei suoi beneficiari» (*ibid.*, p. 35) appare forse un po' forzato. Certo, con il suo sfruttamento del lavoro servile e poi, dopo la fondazione della lega delioattica (vedi cap. 2, par. 2), delle città legate all'impero marittimo, la democrazia ateniese può apparire davvero una forma di «democrazia decurtata» (*ibid.*, p. 34). Tuttavia, se, prescindendo dai dati quantitativi, guardiamo alla qualità del suo governo interno, alle procedure elaborate per distribuire la gestione del potere, troviamo un sistema fondamentalmente equo con il vantaggio, rispetto ai moderni sistemi democratici, del carattere diretto e non rappresentativo.

Già nelle definizioni antiche vengono fondamentalmente messi in luce due aspetti della democrazia: il numero dei partecipanti al governo (democrazia come regime della maggioranza); l'accesso delle classi inferiori all'amministrazione della cosa pubblica (democrazia come regime dei «poveri»). Gli ateniesi della città, i contadini dei vari *demi*, i marinai che portavano le triremi, grazie al sistema del

sorveglianza, erano chiamati effettivamente a far parte di quella *boulé* che decideva per la città nel suo insieme e con la partecipazione al governo accrescevano anche le proprie competenze. Inoltre, ad Atene, il meccanismo delle liturgie (fondi donati da privati per sostenere attività di Stato: armare una trireme o allestire un coro per gli agoni teatrali, ad esempio) e delle «tasse di guerra» (*eisphorai*: contributi chiesti a privati in caso di emergenze belliche) permetteva una certa redistribuzione delle ricchezze, che tutelava la *polis* da eventuali pressioni interne dovute a eccessive sperequazioni economiche.

In questo senso Atene manteneva una di quelle promesse secondo Norberto Bobbio disattese (e fondamentalmente non mantenibili) dalle democrazie moderne, di norma guidate da tecnici: l'educazione alla cittadinanza.

Nelle democrazie più consolidate si assiste impotenti al fenomeno dell'apatia politica, che coinvolge spesso la metà circa degli aventi diritto al voto. Dal punto di vista della cultura politica costoro sono persone che non sono orientate né verso gli output [*i benefici che si spera di trarre dalla politica*] né verso gli input [*partecipazione diretta alle decisioni*]. Sono semplicemente disinteressate per quello che avviene, come si dice in Italia, con felice espressione, nel «palazzo» (Bobbio, 1995b, p. 21).

Nel marzo-aprile del 2006, Josiah Ober, uno dei maggiori storici della democrazia ateniese, ha cercato di spiegare al pubblico americano, dalle colonne della «Boston Review» (il numero era dedicato al tema «Può il popolo governare?»), in cosa il modello ateniese è ancora attuale, al di là delle strumentalizzazioni ideologiche a cui il nome «democrazia» va incontro. Per ottenere il suo scopo, Ober ha fatto ricorso al linguaggio tipico della «teoria del network» e a uno stratagemma retorico: ha cercato di immaginare come si sarebbe potuto comportare un cittadino ateniese eletto nella *boulé* appena dopo le riforme di Clistene:

Immaginiamo un uomo di Prasie – chiamiamolo Posidippo – che si accinge a prestare servizio nella *boulé* nell'anno stesso della sua fondazione. Dopo essere stato scelto – probabilmente per sorveglianza – Posidippo prende temporaneamente alloggio in città. Posidippo è felice di avere con sé due amici di Prasie nella delegazione di Pandionide, ma sa che dovrà lavorare fianco a fianco con altri quarantasette individui nel gruppo della sua tribù – tutti sconosciuti – e con quattrocentocinquanta consiglieri delle altre nove tribù. Quando Posidippo osserva la delegazione di Pandionide nota che si tratta di una rete costellata di lacune. I consiglieri hanno rapporti scarsi o deboli, a prescindere dai legami con i membri del proprio demo. Questo limita la comunicazione e la coordinazione. Ma la concezione istituzionale della *boulé* trasforma queste stesse lacune in opportunità; la loro presenza offre un forte incentivo per un membro ambizioso e intraprendente della *boulé* a creare nuovi legami. Nell'usare il linguaggio della moderna teoria del network, è ovvio che mi esprimo in modo volutamente anacronistico. Ma la teoria del network è basata su fatti sociali intuitivamente ovvi (...) Supponiamo che Posidippo, intuitivamente, riconosca i vantaggi di costruire connessioni. Sfrutta le opportunità offerte dalle frequenti riunioni del gruppo dei cinquanta della tribù Pandionide per creare una rete con gli uomini degli altri villaggi (...) Ha accesso a un numero sempre maggiore di informazioni utili; ha acquisito le conoscenze dei membri degli altri *demo* (...) Nello stesso tempo si rende conto che condividere la propria esperienza e le nuove conoscenze gli procura credito e relazioni (...) La convivenza ravvicinata richiesta dalla *boulé* facilita le comunicazioni e così le informazioni viaggiano rapidamente. Il gruppo di Pandionide funziona già di fatto come una rete di condivisione del sapere. Pandionide non è un caso isolato; la delegazione di ogni tribù ha la stessa

conformazione di base. Così possiamo supporre che nel corso dell'anno i membri del consiglio arrivino a operare come un'unica, estesa rete sociale. Il consiglio mette in collegamento piccole reti locali preesistenti e chiuse, in modo trasversale rispetto alle regioni, ai gruppi etnici, ai gruppi occupazionali, alle classi sociali. Le competenze scorrono attraverso la rete estesa con vantaggio sempre crescente.

Questo modello, che scoraggiava l'apatia politica, era reso possibile proprio dalla realtà circoscritta della *polis*. Non solo perché Atene presentava le caratteristiche di una società *face to face* (la definizione risale a Moses Finley, nel suo ormai classico *La democrazia degli antichi e dei moderni* del 1972), ma soprattutto perché si trattava di una società non ancora policentrica e pluralistica. Atene contava in età classica circa 250000 abitanti, di cui 30000 maschi adulti liberi, con un'affluenza costante di stranieri e commercianti: certo tutti non potevano conoscere tutti, sarebbe come dire che a Venezia ognuno ha presente la totalità dei propri concittadini. Ciascun ateniese, però, se lo desiderava, aveva l'opportunità di vedere in faccia chi avanzava le proposte all'*ecclesia*. Inoltre, anche nel pieno fermento di città portuale in espansione, a capo di un impero marittimo, i diversi centri di potere (economico, politico, militare ecc.) non erano (o comunque non erano concepiti come) autonomi rispetto alla vita della comunità o capaci di creare isole che ostacolassero la diretta partecipazione della cittadinanza alla gestione dello Stato. In questo quadro anche le differenze di classe su base economica non erano considerate «innatamente antidemocratiche», purché parte del surplus fosse impiegato per «assicurare la sicurezza dello Stato a beneficio della cittadinanza nel suo complesso» (Ober, 1992, p. 199).

10.8. Popolo e legge

Un secondo grande problema relativo alla democrazia antica è il discusso rapporto tra il *demos* e la legge: chi è padrone di chi?

Dal punto di vista tecnico, la *boulé* presentava quelli che potremmo definire «progetti di legge» (*probouleúmata*) all'*ecclesia*, che li approvava o respingeva per alzata di mano. Successivamente questi decreti erano promulgati dallo stesso consiglio dei cinquecento; una possibilità di revisione era offerta dalla pratica della *graphé paranomon*, o accusa di illegalità, rivolta contro le disposizioni dell'assemblea quando c'era il sospetto che violassero decreti preesistenti. Il rapporto tra popolo e legge appare quindi animato da una forte tensione dialettica: il *demos* è autore e sovrano della legislazione, ma nello stesso tempo è vincolato a rispettare le leggi passate e a non infrangere quelle future. Il *demos* è padrone, ma deve sottomettersi alle proprie stesse decisioni.

La centralità della legge appare molto forte anche dal punto di vista ideologico. Con le riforme di Clistene era stata abbandonata la vecchia parola d'ordine delle riforme soloniane, *eunomia*, e ne era stata introdotta una nuova, *isonomia*, che racchiudeva in sé le due idee guida necessarie a far piazza pulita dell'esclusività e dell'arbitrio legati al potere tirannico o oligarchico: equità (*isos*, «equo»; *isotes*,

«equità») e legge (*nomos*). *Isonomia*, pur non coincidendo con la democrazia in sé, era il presupposto necessario al governo del *demos*.

La più imponente esaltazione di questa «equità legale» si trova forse nelle parole che Giocasta, nelle *Fenicie* di Euripide, rivolge a Eteocle per convincerlo ad abbandonare la lotta con il fratello Polinice e l'aspirazione alla tirannide. L'alternativa, l'equo avvicinarsi dei fratelli al governo di Tebe, è il corrispettivo mitico del bilanciamento democratico (vv. 530-50):

È l'Equità
che ogni volta lega gli uni agli altri
gli amici con gli amici, le città
con le città, e in guerra gli alleati
con gli alleati. Solo ciò che è equo
può fare la legge tra gli uomini, ed è
la sua natura
(...)
È l'Equità che ha stabilito
le misura tra gli uomini, i pesi
e la bilancia e ha dato ordine al numero.
La notte con le sue palpebre chiuse
e avvolte nell'ombra e la luce del sole
seguono uguale un anno dopo l'altro
il loro ciclo, e se l'una avanza
più dell'altro e lo vince, tra di loro
non vi è gelosia. E tu quando
notte e sole si piegano a servire
per il bene degli uomini, non tolleri
di avere la tua casa in parte uguale
con tuo fratello e di dargli la sua?

Ordine naturale e civiltà: due nozioni che abbiamo già visto all'opera nell'ideologia della *polis* aristocratica e che ora vengono ripensate. Adesso è l'equilibrio dato dalla legalità, dall'avvicinarsi delle cariche stabilito dal *nomos*, a diventare specchio dell'armonia che si manifesta nell'universo, dell'ordinato e costante succedersi delle stagioni, del ciclo del sole che regola e disciplina l'esistenza. Ancora un secolo dopo la messa in scena della tragedia euripidea, non più a teatro, ma in un altro luogo in cui gli Ateniesi si affollavano come spettatori, il tribunale, Demostene, nel vivo del pubblico dibattito, trova accenti non molto diversi dall'accurato appello di Giocasta (*Orazione XXVI* 26-27):

Insomma non c'è niente di quanto abbiamo inventato di rispettabile e serio che non abbiamo messo in comune tramite la legge, dal momento che, se dobbiamo credere a quello che vediamo, legge e ordine sembrano presiedere anche al cosmo nel suo complesso e alle cose divine e a quelle che chiamiamo stagioni.

La legge è inserita tra le acquisizioni portate dal progresso tecnico che

distinguono uomo e bestia in conformità all'*ordine naturale*. Nella versione «democratica» del mito di Prometeo, nel *Protagora* di Platone, tecniche, scrittura, arte politica, governo di tutti sono strettamente associati (vedi cap. 6, par. 3). Anche nelle *Supplici* euripidee, Teseo presentava le leggi scritte – e quindi non manipolabili – come limite e garanzia dell'*eleutheria* ateniese (vv. 429-34), associandole decisamente alla scrittura, secondo un precetto già soloniano («Ho messo per iscritto i decreti, / allo stesso modo per il malvagio e per il buono, / amministrando a ciascuno una giustizia retta»: fr. 36 West, vv. 18-20).

All'ateniese medio del V secolo la stabilità della legge doveva apparire garanzia della stabilità della *polis*. Un'attività legislativa incontrollata e potenzialmente contraddittoria comportava ovvi rischi di squilibrio e faceva il gioco dei detrattori del regime democratico, sempre pronti a sottolineare il capriccio del *demos*.

Un buon esempio dell'allarme con cui era visto il proliferare di leggi viene da un celebre discorso tenuto all'*ecclesia* nel 420 a.C. da Cleone, che allora rivestiva la strategia (la somma magistratura militare). Siamo in piena guerra del Peloponneso, Atene deve decidere se punire duramente o meno la città alleata e ribelle di Mitilene. Cleone, democratico radicale, presentato da Aristofane nei *Cavalieri* come lo schiavo Paflagone che si fa beffe del padrone Demos, sostiene la necessità di infliggere ai Mitilenesi una punizione esemplare, giustiziando tutti i cittadini maschi adulti e rendendo schiavi donne e bambini. Nel testo di Tucidide, Cleone offre un punto di vista fortemente anti-intellettualistico, molto coerente con le critiche rivolte da Aristofane al suo alter-ego comico, quando il coro dei cavalieri lamenta che ormai «la guida del popolo non conviene più a un uomo colto e di buoni costumi, ma a uno ignorante e disgustoso» (vv. 191-92).

Cleone è il portavoce dei ceti mercantili, affaristici, favorevoli all'espansione imperialistica e nel dibattito sulla sorte di Mitilene si pronuncia duramente contro ogni tipo di variazione e manipolazione delle leggi, che altri esponenti di spicco della vita politica ateniese, dotati di una cultura e di un'educazione retorica certamente superiore rispetto alla media dei cittadini dediti al commercio o all'agricoltura, erano soliti proporre. Quei politici facevano leva sull'*idea*, estrema, che il popolo è esso stesso al di sopra della legge» (Canfora, 2006b, p. 58), giustificando così ripensamenti e contraddizioni. Era il pericolo insito nell'*oclocrazia*, nel predominio della folla, tante volte stigmatizzato dagli oligarchici, la «degenerazione» democratica diametralmente opposta all'*apatia* politica. L'apertura del discorso di Cleone è una risposta pertinente alla domanda del perplesso araldo tebano nelle *Supplici* euripidee (vv. 413-18) e alle obiezioni di molti critici (filospartani) del regime democratico, che non capivano un governo di «non-tecnici» e insistevano sui rischi di una manipolazione del *demos*: «La città da cui vengo da un solo / uomo è governata, non dalla massa; / non c'è nessuno che la sobilla con discorsi / per il proprio utile e la volge ora qua ora là / (...) Come può il popolo (*demos*) essere in grado di guidare la città nel modo giusto / se non può giudicare i discorsi in maniera adeguata?» Non è dallo sfoggio di intelligenza degli oratori che gli Ateniesi devono farsi convincere; certo è il *demos* che fa le leggi, ma una volta che sono state formulate, non ha senso cercare di essere più saggi delle

disposizioni prese, bisogna limitarsi ad applicarle con equità (Tucidide, *Storie* III 37,3-5):

Però la cosa più terribile di tutte avverrà se nessuna delle nostre opinioni rimarrà ferma e non ci renderemo conto che una città che dispone di leggi peggiori ma stabili è più forte di una dotata di leggi buone ma prive di validità e se non ci renderemo conto che l'ignoranza unita a moderazione è più utile della destrezza priva di freni e che gli uomini più mediocri generalmente governano le città meglio dei più acuti.

In base a considerazioni come questa, si spiega l'insistenza, da un certo punto in poi, sull'importanza della *pátrios politeia*, sulla salvaguardia della costituzione patria, uno slogan che, per la sua natura conservatrice, poteva essere letto tanto in chiave democratica quanto in chiave oligarchica. Al punto da essere sbandierato nel 411 a.C. dal cosiddetto governo dei Quattrocento, che, sotto la spinta dei rovesci della guerra del Peloponneso, abolì per circa un biennio il regime di partecipazione popolare; o dai Trenta Tiranni, durante il sanguinoso *putsch* oligarchico del 404 a.C., quando, in nome di un ritorno alla tradizione, si cercò di imporre ad Atene un regime simile a quello spartano.

L'effettiva esigenza di mettere ordine nelle procedure legislative e la volontà di tutelarsi da strumentalizzazioni oligarchiche portò ad alcune importanti riforme, promosse dal rinato governo democratico tra il 403 e il 399 a.C.: in quegli anni fu introdotta una nuova classe di magistrati, i *nomoteti* («legislatori») e i *nomoi*, leggi, furono distinti dagli *psephísmata*, decreti. Con *nomoi* da questo momento in poi gli ateniesi avrebbero inteso leggi di validità generale e permanenti, promulgate dai grandi legislatori del passato come Solone o dal collegio dei nomoteti; con *psephísmata*, invece, decreti votati dall'*ecclesia*, relativi all'ordinaria amministrazione e non necessariamente costitutivi di precedente legale. In questo modo non era più possibile incorrere in «equivoci ideologici» sulla legislazione della città e la sua tradizione.

Per larga parte del pensiero democratico, *kosmos*, ordine naturale, certezza data dal *nomos* e progresso tecnico vanno quindi di pari passo; il regime della legalità democratica non solo garantisce pari diritti alle classi meno abbienti, ma offre le migliori condizioni per l'armonico sviluppo delle personalità più dotate. Ancora nelle *Supplici* euripidee ritroviamo l'immagine delle spighe di grano, che Erodoto (vedi cap. 10, par. 3) aveva attribuito al tiranno Trasibulo (vv. 442-49):

Per di più quando il *demos* è padrone della terra
gode dei giovani cittadini che sono il futuro;
uno che sia re, invece, lo vede come fatto ostile
e i migliori, che ritiene intelligenti,
li uccide, temendo per la sua tirannide.
Come potrebbe una *polis* essere forte,
quando come le spighe in un campo a primavera
si troncano e tagliano i giovani audaci?

Certo ad Atene si sentivano anche note fuori dal coro; Platone nel *Gorgia*, grazie alla figura di Callicle, ha dato voce alla più paradossale delle posizioni antidemocratiche (ma forse sarebbe meglio dire *antipolitiche*), tanto paradossale da rispecchiare forse una costruzione intellettuale astratta più che una reale alternativa culturale. Nel discorso di Callicle, la legge appare un prodotto artificiale, contro natura, creato dall'uomo per reprimere quegli stessi migliori che secondo Teseo avrebbero invece prosperato sotto la democrazia. In natura è la legge del più forte a regnare e le norme umane cercano di nascondere questa evidenza. È uno scardinamento totale e provocatorio della mentalità tradizionale, non solo democratica. Abbiamo visto che Alceo viveva come un'umiliazione l'accostamento a bestie selvatiche come i lupi: per l'aristocratico di Lesbo l'habitat naturale non erano le macchie isolate, ma l'assemblea e il consiglio. Ora, al contrario, per il Callicle platonico (*Gorgia* 483b) gli individui più forti sono assimilati a leoni, *innaturalmente* incatenati dalle istituzioni politiche. Ciò che prima era *naturale*, distinguere uomo e bestia, ora appare *artificiale*. La legge del più forte appare disancorata da qualsiasi contesto politico, che, in quanto tale, non è conforme a natura. E proprio qui sta il carattere paradossale dell'argomentazione, perché tutto il discorso di Callicle non è rifiuto della vita «civile» come sarà per gli atteggiamenti più antisociali dei cinici (secondo il motto «falsifichiamo la moneta della città», vedi cap. 5, par. 1), ma punta alla fine al dominio *nella polis*. La critica alla filosofia socratica prende anzi di mira proprio chi rinnega l'etica tradizionale, che addirittura si richiamava all'epos, chi «fugge il cuore delle città e le piazze in cui, disse il poeta [Omero], si distinguono gli uomini, e si immerge nell'ombra», chi «anche se naturalmente dotato, finisce per diventare un non-uomo, per passare tutta la vita in un angolo a sussurrare con tre o quattro giovani senza mai pronunciare una parola libera, grande, valorosa» (*Gorgia* 485d-e). In conclusione, quella che poteva sembrare l'esaltazione di un individualismo superomistico si risolve ancora in una realizzazione di sé socialmente determinata, ottenibile nelle *agorai* cittadine.

Proprio l'apparente esaltazione di una libertà sfrenata (*Gorgia* 483c: «Eccolo il servo, levarsi d'un tratto e diventare padrone») ha portato a strumentalizzazioni storicamente fuorvianti, tanto che Nietzsche vide in Callicle un antenato o un modello per il suo Superuomo e la sua volontà di potenza. Lo stesso è accaduto per il celebre dialogo degli Ateniesi e dei Meli, da leggere probabilmente come brano di fiction, introdotto nelle *Storie* tucididee (V 85-112) per tradurre in modo volutamente estremistico alcuni dei temi scottanti legati all'imperialismo ateniese e al rapporto con le città della lega delioattica. Nel dialogo messo in scena da Tucidide, i rappresentanti di Atene invocano la legge del più forte e le loro parole hanno indotto filosofi politici come Leo Strauss (1964, p. 140) a coniare il termine di «tesi ateniese» proprio per indicare la necessità delle grandi potenze di estendere quanto più possibile il proprio impero. È ben noto come le tesi di Strauss – tramite la cassa di risonanza dei circoli universitari di Yale e a loro volta assolute – abbiano fatto larga presa sulla classe dirigente americana di orientamento

conservatore.

Così, astruendo dal contesto, è stato facile vedere nella distruzione di Melo che rifiutava di entrare nell'orbita ateniese un comodo precedente della volontà di «esportare la democrazia con la forza». Peccato che nel dialogo tucidideo non si parli proprio di valori: il suo carattere «scandaloso» sta semmai nel far piazza pulita di qualsiasi ipocrisia ideologica. «Vi dobbiamo sottomettere o distruggere perché altrimenti qualunque città della lega aspirerà a un'indipendenza neutrale, mettendo a rischio il nostro impero marittimo»: ecco le ragioni di Atene. Sei mesi dopo l'inizio della guerra in Iraq, Stefano Montefiori, in un articolo comparso sul «Corriere della sera» il 4 ottobre 2003, metteva in luce il pericoloso passaggio «dalla lettura del classico greco alla lotta contro "l'Asse del Male"», mediato dalla lettura (non di rado affrettata) dei testi di Strauss:

«Il testo preferito dai neoconservatori è *La guerra del Peloponneso* di Tuciddide», ha scritto Irving Kristol sul «Weekly Standard», la rivista di riferimento dei «neocon» americani (il gruppo di intellettuali e politici che più influisce sulle scelte di Washington) (...) A differenza di molti conservatori tradizionali, inclini all'isolazionismo, i neoconservatori pensano che gli Stati Uniti abbiano il diritto di esportare la democrazia all'esterno (...) Il dialogo tra gli Ateniesi e i Meli nella Guerra del Peloponneso, citata da Kristol (uno dei «padri fondatori» dei neoconservatori), è un esempio classico del realismo politico contrapposto al prevalere del diritto sulla forza (...) La particolarità di Atene era quella di conciliare politica della forza e democrazia, guerra e civiltà (...) «Se possiedi quel tipo di potenza che noi abbiamo – scrive Kristol –, devi trovare le giuste opportunità per usarla, o il mondo le troverà per te.»

10.10. *E alla fine, la libertà individuale...*

L'ultimo dei grandi interrogativi sulla democrazia ateniese riguarda ancora una volta la libertà: l'ideologia democratica era arrivata a concepire una *eleutheria* individuale, distinguibile e autonoma dal corpo sociale e dalla sfera politica? Sostenitori del sì e del no si basano entrambi sul «manifesto» democratico per eccellenza, l'epitafio che Tuciddide fa pronunciare a Pericle per i caduti del primo anno di guerra del Peloponneso (*Storie* II 37,1-2):

E poiché l'amministrazione è in relazione non ai pochi ma ai molti è chiamata democrazia; riguardo alle leggi, per quanto concerne gli interessi privati, siamo tutti sullo stesso piano, mentre riguardo alla considerazione pubblica, ciascuno viene prescelto per l'amministrazione dello Stato per quel che vale, sulla base delle sue capacità piuttosto che della sua provenienza sociale (...) In ogni caso viviamo liberamente nei rapporti con la comunità e gli uni con gli altri per quanto riguarda quella diffidenza che può nascere nei rapporti reciproci richiesti dalle attività giornaliere.

Le parole di Pericle sono state così variamente interpretate da scoraggiare qualunque lettore che non sia più che motivato a rintracciarne il significato autentico. C'è chi le ha giudicate un'esaltazione in positivo della libertà individuale; chi vi vede solo un'altra celebrazione della libertà politica; chi le paragona a quello «che potrebbe dire qualsiasi preside orgoglioso dello spirito della sua scuola (...):

(...) ciò a cui gli altri Stati devono costringere i loro cittadini, i nostri lo fanno (...) perché le loro vite sono legate a quella della città in cui tutti hanno fede» (Berlin, 1998, p. 307); chi, infine, le interpreta sì come elogio della libertà individuale, posta però «in antitesi» con la democrazia, governo *violento* («liberticida») del popolo (Canfora, 2006a, pp. 12-13).

Ma allora, se esiste, dove sta la verità? Che ci sia nel discorso pericleo una distinzione tra pubblico e privato concepiti in rapporto dialettico è fuor di dubbio e, a questo punto della storia, non è nemmeno una novità; è anche indiscutibile che tutto l'epitafio vada letto (come accadeva per il discorso di Archidamo: vedi cap. 10, par. 5) tenendo presente il contro-modello spartano, centrato sull'«austerità pubblica e organizzata». E questa antitesi spiega in parte quel «viviamo liberamente»: nessuno ci costringe ai pasti comuni, nessuno ci costringe a sacrificare la vita domestica (ma non va dimenticato che la casa, l'*oikia*, era il nucleo della *polis*), nessuno ci costringe a sottoporre il corpo a snervanti esercizi. Un'altra parte di quel «viviamo liberamente» si spiega pensando alla *libertà dall'arbitrio* garantita dalle leggi: leggi che consentono a chi è privo di mezzi di partecipare alla cosa pubblica; leggi che consentono al «normale» sospetto tra vicini di non trasformarsi in sopruso.

Eppure qualcosa si sta davvero muovendo nella *polis* ed è in seno alla città democratica che avviene il cambiamento. Il discorso di Pericle ha concentrato su di sé tutti i riflettori, ma forse bisognerebbe provare a guardare anche altrove, per esempio all'epitafio, pronunciato cinquant'anni più tardi, nel 387, dal meteco Lisia, che ripercorre così le origini lontane della democrazia (*Orazione* II 18-19):

Primi e unici in quel tempo, dopo aver scacciato i poteri delle grandi famiglie, istituirono la democrazia, ritenendo che la libertà di tutti fosse la concordia più grande e rendendo comuni gli uni con gli altri le aspettative sorte dall'affrontare i pericoli, governavano con spirito libero, rispettando i buoni e punendo i malvagi con la legge, considerando atto bestiale prevalere gli uni sugli altri con la forza, mentre consono agli uomini definire il giusto tramite la legge, convincere con il discorso, e dar seguito a questi principi con l'azione, sotto il regno della legge e l'insegnamento della ragione.

«Governando con anime libere», *eleuthérai psychai*, dice Lisia e, più o meno nello stesso periodo, Isocrate nell'*Encomio di Elena* (35), parlando anche lui del fondatore mitico del regime popolare, Teseo, afferma che l'eroe «liberò le anime» dei suoi concittadini. È la prima volta che si parla di libertà non della persona fisica, ma dello spirito; è indubbio che la libertà interiore comincia a definirsi nell'alveo della sfera politica, ma dal grembo della *polis* si è innescato un processo che porterà infine le scuole filosofiche ellenistiche a distinguere l'etica individuale dalla morale sociale e dalla filosofia politica. Anche il rifiuto cinico delle norme sociali fa parte di questo processo: l'«individualismo greco», come lo chiama Isahia Berlin (1998), scaturisce dalla dimensione del politico. Non è semplicemente frutto della perdita indipendenza delle città-stato in epoca ellenistica, ma rappresenta l'esito di un processo secolare. Questo moto che dalla *polis* conduce all'individuo è chiarissimo nella *Repubblica* platonica, dove si arriva a parlare dell'anima proprio partendo

dalla città (577d):

SOCRATE: Se dunque l'uomo è simile alla città, non è necessario che anche in lui si verifichi la medesima condizione: che, cioè, la sua anima gema sotto il peso della servitù e della bassezza e servano le parti migliori di essa, mentre vi spadroneggia una minoranza, che è la peggiore e la più pazza di tutte?

ADIMANTO: Necessariamente.

SOCRATE: E che dunque? Una tale anima la dirai schiava o libera?

ADIMANTO: A mio parere è certo schiava.

Ovviamente il processo era già in germe nel discorso pericleo e nell'ideologia che aveva ispirato lo Stato democratico, anche se è giusto dire che l'epitafio non arriva a una teorizzazione esplicita: tuttavia, sganciando definitivamente i valori (libertà, virtù ecc.) da qualsiasi legame con lo *status* sociale e mirando al libero consenso, anche l'*eleutheria* era destinata ad affrancarsi dai vincoli della comunità.

11. La filosofia

Andrea Capra

«La meraviglia è il sentimento del filosofo! La filosofia non ha altra origine che questa, e chi ha detto che Iride è figlia di Taumirabilio ha messo insieme una genealogia niente male» (155d).

Tratte da un dialogo di Platone, il *Teeteto*, queste parole offrono fra serio e faceto un'immagine fantasmagorica della filosofia: Iride, che il mito vuole figlia del titano Taumante o «Taumirabilio», è la messaggera divina, un angelo che corre da un capo all'altro del cosmo per valicare l'enorme distanza che separa uomini e dei. Così è la filosofia, almeno secondo Platone: un'attività umana, che ha però un che di celeste, e lascia intravedere mondi superiori. La meraviglia è la forza magica che spinge alla ricerca, oltre la natura mortale: un'idea molto «greca»... Fra i diversi argomenti trattati in questo libro, la filosofia sembra in effetti il più «greco» di tutti, tanto che la sua storia – anche nei manuali scolastici – comincia sempre in terra ellenica.

11.1. *Eterna giovinezza*

I filosofi romani, medievali, moderni e contemporanei hanno costantemente riconosciuto i Greci come loro padri, e non hanno mai cessato di dialogare con loro, non soltanto scegliendoli come interlocutori privilegiati, ma spesso individuando nello sviluppo storico del pensiero greco la radice ultima della nostra civiltà, nel bene e nel male. Così, per fare un esempio, il filosofo esistenzialista Martin Heidegger ha attribuito l'alienante trionfo della tecnica, che caratterizza a suo parere la nostra civiltà, a una sorta di peccato originale commesso da Platone, il quale avrebbe imposto all'occidente una svolta rovinosa: la filosofia platonica, con la sua pretesa di «vedere» correttamente un mondo sovra-sensibile, sarebbe all'origine dell'alienazione prodotta oggi dalla tecnica, con le sue pretese di correttezza scientifica. In compenso, i pensatori presocratici sono portatori di quella che Heidegger chiama «esperienza greca dell'essere», una sorta di Eden in cui l'umanità potrebbe un giorno felicemente rientrare. Al contrario, proprio il posto d'onore concesso da Platone alla matematica pura a scapito delle tecniche pratiche sarebbe la causa – secondo il filosofo della scienza Hans Reichenbach – di un disastroso ritardo della conoscenza empirica nel mondo antico, che avrebbe frenato per secoli il progresso: in questo caso, la metafisica platonica è invece *nemica* della tecnica. Anche Reichenbach, peraltro, riconosce in Grecia degli eroi positivi: lo scetticismo ellenistico e in particolare quelle correnti che svilupparono forme di un embrionale empirismo.

Esempi come questi, contraddittori ed estremi, si potrebbero moltiplicare. Il «filosofocentrismo» – l'idea di una sorta di potere occulto della filosofia nel

determinare la storia – è un atteggiamento diffuso quanto discutibile, ma quel che qui importa è soltanto notare come la filosofia tenda a pensare sé stessa in termini *sincronici*, ossia come se i filosofi del passato fossero ben presenti (e influenti) fra noi, non meno – anzi in un certo senso molto di più – dei pensatori di oggi. Per affermare sé stesso, il filosofo contemporaneo sembra quasi obbligato a «fare i conti» con gli antichi. A livello universitario, in Italia, questo stato di cose si traduce in una curiosa situazione: gli altri aspetti del mondo greco – arte, letteratura, storia ecc. – sono generalmente riservati a studiosi che operano all'interno di istituti o dipartimenti di *antichistica*, fra cartapecore, polverosi resti archeologici, e altre simili anticaglie; al contrario, il pensiero greco è quasi sempre inserito nei dipartimenti di filosofia, e gli studiosi di Platone e Aristotele lavorano al fianco di colleghi che si occupano di argomenti moderni e soprattutto contemporanei. La filosofia greca, insomma, è paradossalmente sempre giovane.

Il pensiero antico sembra miracolosamente indenne dagli insulti del tempo, e ci parla nella nostra lingua, perché la lingua originaria della filosofia è il greco, che apparentemente ha fissato in via definitiva la gran parte dei concetti filosofici, poi riprodotti – si direbbe senza scarti decisivi – in altre lingue, attraverso calchi oppure per mezzo di traslitterazioni. I saggi di filosofia contemporanea spesso abbondano di parole in lingua e font greci, anche se poi – fra spelling improbabili e significazioni arbitrarie – ci si accorge che spesso sono impiegate più o meno come segni ornamentali, tesi forse a risvegliare l'impressione di un'arcana profondità. Più seriamente, basta aprire un più concreto dizionario di filosofia, ad esempio quello molto diffuso di Nicola Abbagnano, per trovare l'equivalente del concetto greco nelle lingue moderne. Ecco una voce a mo' d'esempio: «intelletto (greco *Nous*; latino *Intellectus*; inglese *Understanding*; francese *Intelligence*; tedesco *Verstand*).» Altri concetti sono rimasti in greco, a partire dallo stesso nome della disciplina, «filosofia», ovviamente una parola greca. Tutto questo sembra offrire l'inebriante possibilità di uno straordinario cosmopolitismo sovra-temporale: nel pianeta del cosiddetto pensiero occidentale, il filosofo ha il privilegio di andare a spasso nel tempo, senza frontiere e sicuro di capire sempre la lingua anche degli interlocutori cronologicamente più lontani. A sentire Hegel, del resto, «al nome Grecia l'uomo colto d'Europa, e specialmente il Tedesco, si sente in patria». Insomma: a quanto pare tra filosofi ci si capisce, non importa se sono passati 2500 anni e se la filosofia nasce in una civiltà, quella greca, che a ben vedere è profondamente diversa dalla nostra.

Senza dubbio, dagli scritti dei filosofi greci si possono – più o meno legittimamente – estrarre dottrine che almeno a prima vista sono omologhe a quelle di epoche successive, fino a creare quella rassicurante immagine di continuità offerta dai manuali: ecco dunque che il pensiero greco occupa normalmente una bella fetta del volume primo (su tre), e costituisce la pietra fondante dell'identità filosofica europea. Si ottiene così una storia della filosofia che in apparenza ruota costantemente – pur con inevitabili aggiunte successive – attorno a temi «classici» e si direbbe eterni: la natura della conoscenza, l'etica, la metafisica ecc. In realtà, oggi molti riconoscono che quest'impressione di continuità è in parte illusoria, ma non

c'è dubbio che essa si sia rivelata fruttuosa: è proprio dal confronto con i filosofi antichi che i pensatori successivi hanno sviluppato le proprie teorie. Da questo punto di vista, la storia della filosofia (occidentale) è un edificio che conserva una sua solidità. Malgrado le obiezioni cui ho accennato, si tratta di una disciplina in espansione che, nel nostro sistema educativo, sta guadagnando terreno sia nell'università – anche grazie al mito della versatilità intellettuale dei laureati in filosofia – sia nella scuola superiore, dove non è più relegata ai soli licei, ma comincia a figurare nei programmi di altri ordini di scuole.

11.2. *Padri e figli*

Questo capitolo non è – né potrebbe essere – una storia della filosofia greca, che richiederebbe ben altro spazio. Né si propone di ricostruire la genesi di metodi, concetti o categorie mentali, come pure sarebbe interessante: prima di entrare stabilmente a far parte del bagaglio degli strumenti filosofici, processi come l'induzione o l'estrapolazione figurano in autori non-filosofi, come Erodoto e Tucidide. Si tratta piuttosto di comprendere il ruolo sociale della filosofia nel quadro della civiltà greca, e a questo scopo è utile l'ottica in cui si pone Pierre Hadot, uno studioso che apre così un suo libro significativamente intitolato *Che cos'è la filosofia antica*:

Assai di rado si riflette su cosa sia di per sé stessa la filosofia. In effetti, risulta estremamente difficile definirla. Agli studenti di filosofia si fanno più che altro conoscere *delle* filosofie. Il programma dei concorsi di abilitazione all'insegnamento, ad esempio, propone regolarmente Platone, Aristotele, Epicuro, gli stoici, Plotino e, dopo le «tenebre» del Medioevo, troppo spesso ignorate nei programmi ufficiali, Cartesio, Malebranche, Spinoza, Leibniz, Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Bergson e alcuni contemporanei (...) Sembra ovvio, infatti, che proprio studiando le filosofie ci si possa fare un'idea della filosofia. Tuttavia, la storia della «filosofia» non si confonde con la storia delle filosofie, se per «filosofie» si intendono i discorsi teorici e i sistemi dei filosofi. Parallelamente a questo tipo di storia c'è posto, in effetti, per uno studio dei comportamenti filosofici e della vita filosofica (Hadot, 1995, p. 3).

Hadot ha ragione nel constatare che il suo approccio viene adottato «assai di rado», e ciò dipende in larga misura proprio dall'onnipresenza della sempreverde filosofia greca, il cui ruolo «paterno» nella genesi del Pensiero è dato per scontato. Talete e i primi pensatori ioni si dedicarono a indagini sul mondo fisico, e quindi figurano spesso come gli iniziatori della scienza, benché naturalmente le loro teorie siano oggi superate; senza contare i vagheggiamenti di Heidegger, Parmenide è riconosciuto come il padre della metafisica, e trova oggi interlocutori appassionati (in Italia, per esempio, il noto filosofo Emanuele Severino, che in un'intervista del marzo 1988 lo definisce «il punto di riferimento per l'intera storia del pensiero filosofico»); Democrito, che intuì gli atomi a base della materia, avrebbe partorito il materialismo, e per questo figurava come eroe fondatore nei manuali di filosofia del blocco sovietico; la dialettica è figlia di Socrate, che secondo la fulminante

definizione di Cicerone ha portato la filosofia «dal cielo alla terra».

I padri per eccellenza sono naturalmente Platone e il suo allievo Aristotele, il cui ruolo fondativo non può ridursi a un'unica formula ma è cangiante e pervasivo. Del resto, Aristotele – il «maestro di color che sanno», per dirla con Dante – nel Medioevo divenne il Filosofo per antonomasia. Attraverso la mediazione di Tommaso d'Aquino, il pensiero del Maestro ha formato per secoli l'ossatura filosofica della Chiesa Cattolica, e peraltro conosce oggi numerosi seguaci, che ne hanno rivalutato l'etica pratica – dunque una cosa molto «laica». Un po' più discosta la tradizione platonica, che ancora irradia calore al tramonto di Roma nel grande pensiero di Agostino, ma gioca poi per secoli un ruolo minore, anche perché nel Medioevo occidentale le opere di Platone erano quasi del tutto sconosciute. In compenso, Platone torna in auge già durante il Rinascimento, quando Firenze, stimolata dai dotti bizantini in fuga da Costantinopoli, sarà una città dominata dal pensiero neoplatonico. Nel Novecento, il successo di Platone è superiore a quello di qualunque altro filosofo antico, medievale e fors'anche moderno. I suoi dialoghi sono del resto i testi più studiati del pianeta, insieme alla Bibbia e alle opere di Shakespeare, e forse i più controversi. Così Platone ormai ha mille volti: metafisico, scettico e fascista; comunista, poeta e matematico...

Ora, l'immagine dei «padri», comporterebbe che noi «figli» ne avessimo ricevuto il patrimonio genetico nonché – senza escludere ribellioni e parricidi – un'impronta educativa indelebile. Ma questa è solo una metafora, anche se spesso siamo portati a dimenticarcelo: nelle nostre vene non scorre sangue greco, e anche il rapporto educativo fra i padri Greci e i figli Europei è una nostra costruzione, come già ricordava Benedetto Croce nel 1917 (p. 176):

Talete ed Erodoto, a dir vero, sarebbero da chiamare, piuttosto che «padri» della filosofia e della storia, «figli» del nostro interessamento per lo svolgimento di queste discipline; e siamo noi che quei nostri figliuoli salutiamo «padri».

Il rapporto padri-figli potrebbe dunque essere rovesciato, e l'immagine si presta del resto a più impudenti paradossi. Ammesso che noi siamo figli dei Greci, certo essi non ci hanno «desiderato», né potevano sapere di questa loro più o meno legittima figliolanza: inseminatori inconsapevoli se non irresponsabili, dunque... Ma forse la metafora può risultare meno improbabile se nei filosofi greci non cercheremo i padri – spesso oppressivi e ingombranti – del «pensiero occidentale», bensì i figli – magari un po' ribelli – della loro stessa civiltà. Per altre vie, torneremo dunque all'eterna giovinezza della filosofia greca, che non è un padre brontolone, ma la figlia meravigliata e meravigliosa di Taumirabilio.

11.3. *Uomini e no: primi e ultimi filosofi*

Che cos'è allora la filosofia antica? Cosa c'è in comune fra il Socrate scalzo e

seduttore dei dialoghi platonici e l'uomo colto Europeo – preferibilmente Tedesco – di Hegel? Oggi la filosofia si fa prevalentemente nelle università: professori erano Kant, Fichte, Hegel, Husserl e Heidegger, e anche filosofi incendiari e ferocemente critici dell'apparato scolastico e universitario come Nietzsche o Derrida si sono formati nelle università e hanno scritto (anche) per l'accademia. Ora, soprattutto nelle discipline umanistiche quella dei professori è per definizione un'attività di docenza «disinteressata» e «oggettiva», e il loro magistero si rivolge a un pubblico tendenzialmente indifferenziato e silenzioso: i lettori di un libro e le platee degli studenti, che spesso aprono bocca solo agli esami. Il professore comunica *all'esterno* un sapere tendenzialmente anonimo, oggettivo e dogmatico: la sua vita privata non dovrebbe interessare al pubblico, né è richiesto che vi sia un rapporto fra le discipline professate e le scelte esistenziali. Il professore, tuttavia, comunica anche con i suoi colleghi *all'interno* del proprio settore disciplinare, che configura la cosiddetta comunità scientifica. Qui la discussione può essere molto accesa, attraverso convegni, recensioni, dibattiti e così via, ma, specie nei paesi post-napoleonici come l'Italia, la comunità scientifica è spesso una sorta di casta che vive al servizio dello Stato, spesso in una sostanziale povertà di rapporti con il tessuto sociale delle città entro le cui mura si trova a operare. Un mondo molto internazionale, quello dei professori: viaggi, soggiorni all'estero, lingue straniere. E tuttavia, dietro la maschera cosmopolita, è un universo spesso chiuso e socialmente isolato, che trova forse il simbolo più notevole nei *colleges* anglo-americani, storicamente avulsi dal contesto urbano che li circonda e percepiti dalla cittadinanza come roccaforti del privilegio, fonte di conflitti fra «town and gown» (città e «toga», ossia università). All'esterno arrivano in genere solo le idee e le teorie del professore, sotto forma di libri, conferenze ecc. Dell'uomo dietro la toga si sa poco, e il professore stesso – in genere – conosce molti più libri che uomini in carne e ossa.

Del mondo universitario qui sommariamente evocato non c'era ovviamente traccia nell'Atene di Socrate, e tanto meno nella Mileto (Asia Minore) del VII-VI secolo, dove Talete inconsapevolmente inaugurò la storia del pensiero filosofico. Ma chi era mai questo Talete? E cosa fa di lui il venerabile padre della filosofia? Purtroppo, le informazioni di cui disponiamo sono poche. Per quanto riguarda la cronologia, ci soccorre il suo più grande *exploit*: Talete riuscì a prevedere un'eclissi di sole identificabile con quella del 28 maggio 585 a.C. A quanto pare, non scrisse nulla, ma ebbe un ruolo importante nella creazione di una confederazione di città greche in funzione anti-persiana, e offrì i suoi servigi anche all'uomo più ricco del mondo, il re della Lidia Creso, per il quale escogitò la deviazione delle acque del fiume Halys in modo da favorirne la campagna militare. Grazie alle sue osservazioni astronomiche, Talete ricavò importanti informazioni nautiche, molto utili ai suoi concittadini, ma seppe anche pensare agli affari propri: Aristotele racconta di quando il nostro «filosofo» – presumibilmente sulla base delle precipitazioni – riuscì a prevedere un abbondante raccolto di olive, e quindi noleggiò in anticipo tutti i frantoi della regione per poi subaffittarli a caro prezzo. Sin qui, c'è ben poco di «filosofico», ma ecco che lo stesso Aristotele ci offre un altro punto di vista: Talete,

al di là del cangiante apparire delle cose, avrebbe individuato nell'acqua il principio (*arché*) stabile e imperituro di tutte le cose, ciò da cui tutto ha origine e in cui tutto torna. In questo modo, egli offre una spiegazione fisica, legata cioè alla natura, prescindendo completamente – dice Aristotele – dall'intervento di divinità o potenze antropomorfe. Proprio questo nuovo atteggiamento, da Aristotele in poi, è considerato l'atto di nascita della filosofia, che distingue Talete dalle cosmogonie epiche e orientali (dove il principio dell'acqua è in qualche modo presente, ma assume le sembianze del mitico Oceano).

Emerge un profilo multiforme: politico, ingegnere militare, esperto nautico, astronomo, abile commerciante e infine «filosofo». Ma Talete fu tutto fuorché un professore, e la sua ricerca non sembra avere nulla di «disinteressato». Il suo interesse per l'acqua, come abbiamo visto, ha risvolti ben poco teoretici: per lui davvero l'acqua – tra fiumi deviati al soldo di Creso, lauti commerci per mare e lucrosi frantoi – è stata il «principio» di ogni fortuna. In secondo luogo, Talete certo non si definiva filosofo, perché questa parola non era ancora stata inventata. In terzo luogo, il suo ruolo di primo filosofo dipende da un lato dalle categorie interpretative di Aristotele, che poi la tradizione filosofica occidentale assimilerà passivamente, dall'altro da un aneddoto forse inventato da Platone, che nel *Teeteto* lo dipinge come uno stralunato osservatore dei cieli. Egli comunque inaugurò a Mileto una tradizione di pensiero che continuò nei decenni successivi con Anassimandro e Anassimene, che per quanto possiamo capire ebbero interessi e orientamenti simili. Il razionalismo dei tre grandi milesii, del resto, può essere accostato a quello di altri pensatori della medesima area: Ecateo di Mileto, che tra VI e V secolo tenta una razionalizzazione dei miti greci, e infine lo storico Erodoto, nativo della vicina Alicarnasso e Ateniese di adozione.

Questa fioritura, certo legata alla ricchezza, agli scambi culturali e alla vivacità intellettuale delle città microasiatiche, fu soffocata dalla potenza persiana, che distrusse Mileto nel 494 a.C. e pose fine a quella che oggi – con un termine forse non troppo felice – viene definita «scuola di Mileto» o «fisiologia ionica». Tuttavia, tracce di questo razionalismo si mantennero ben vive nelle isole, vicinissime alle coste dell'Asia Minore ma meno soggette ai Persiani grazie alla perizia nautica dei Greci. A Cos dunque si raccolse intorno a Ippocrate la prima grande tradizione medica, che per certi versi si presenta anche come la prima forma di filosofia della scienza a noi nota. L'esito estremo del razionalismo ionico può poi essere individuato nella figura di Anassagora di Clazomene, che lasciò la Ionia per Atene e divenne collaboratore di Pericle, sposando la causa democratica e ispirando le dottrine materialiste dell'atomista Democrito. Con straordinaria intuizione, Anassagora individuò nel pollice opponibile la ragione ultima del progresso umano e fu processato ed esiliato per la presunta empietà della sua cosmologia materialista.

La tradizione ionica appare improntata a una sorta di razionalismo pratico e laico. Diverso lo scenario in occidente: in Magna Grecia operarono fra VI e V secolo molti dei primi filosofi, fra cui i più famosi furono Pitagora, che visse a Crotone e Metaponto ma era originario della ionica isola di Samo, Parmenide, nativo della

città campana di Elea ma forse influenzato dal poeta e pensatore Senofane (un altro profugo microasiatico), e infine Empedocle di Agrigento. Le biografie di questi personaggi sono a loro volta molto fumose. Pitagora divenne presto una sorta di figura leggendaria, semidivina, cui i successori attribuirono dopo la morte ogni sorta di teorie e atteggiamenti mistici, in un'inestricabile stratificazione di notizie: è dunque molto difficile attribuirgli con certezza opinioni o scritti, che secondo la tradizione erano tanto in prosa quanto in poesia. Di certo, Pitagora ebbe parte importante nei rivolgimenti politici delle città in cui visse, e condusse una sorta di apostolato che lo portò a circondarsi di «credenti», caratterizzati da pratiche ascetiche, vegetarianesimo, atteggiamenti esoterici e dalla fede nella metempsicosi, o reincarnazione delle anime.

Se di Pitagora sappiamo «troppo», nel senso che la sua biografia leggendaria si arricchì a posteriori di un'infinita congerie di aneddoti, di Parmenide si sa poco. Anche per lui, tuttavia, pare certa un'attività politica e legislativa, nonché – accanto a stupefacenti intuizioni logico-dimostrative – la convinzione di un rapporto privilegiato con la divinità. Anche Parmenide, infine, ebbe seguaci che ne continuarono e difesero l'opera. Infine, l'aristocratico Empedocle fu uomo politico (di parte democratica!), legislatore, poeta e guaritore, ma soprattutto una sorta di santone, che cercava di accreditare la sua natura divina e fece così molti proseliti, che ne imitavano lo stile di vita. Dei suoi due poemi, *Sulla natura* e *Purificazioni*, rimangono corposi frammenti, da cui emerge un tentativo di spiegazione del mondo nonché una forma di ascesi che riprende da Pitagora l'opzione del vegetarianesimo e la credenza nella metempsicosi. Come Pitagora, Empedocle alimenta il mito della sua natura semidivina, fino all'ultimo spettacolare colpo di teatro tramandato dalla tradizione aneddotica: la sua vita si sarebbe conclusa con un balzo nell'Etna, così da accreditare l'idea di una sparizione divina (tradita però da un calzare di bronzo eruttato dalla bocca del vulcano...).

Non è difficile trovare affinità fra i pensatori che operarono in Magna Grecia. Misticismo, pratiche ascetiche, tendenza al proselitismo, rapporto privilegiato con la divinità, impegno politico, produzione poetica: sono solo alcuni degli elementi che, in parte, rendono questi pensatori molto diversi dalla «scuola ionica», e che potremmo riassumere nella contrapposizione fra il tipo del dilettante empirico e quello del santone invasato. C'è poi un terzo tipo di pensatore, che non è propriamente un tipo perché si incarna in un'unica, eccezionale personalità: Eraclito, vissuto a Efeso fra il 520 e il 460. Nella sua città, grazie alle nobili tradizioni familiari, Eraclito avrebbe potuto rivestire un importante ruolo politico religioso, ma preferì ritirarsi a vita privata quando i suoi concittadini si ribellarono all'influenza dei Persiani, con i quali la sua famiglia aveva probabilmente legami di alleanza. Ecco dunque un elemento che oppone chiaramente Eraclito ai razionalisti Ionici, anti-persiani e politicamente impegnati, nonché, in parte, ai «guru» attivi in Italia, anch'essi protagonisti di ambigue avventure politiche. Allo sdegnoso rifiuto della vita pubblica fa riscontro lo stile oscuro e oracolare – quegli oracoli che secondo lo stesso Eraclito «nulla rivelano, nulla nascondono, ma lanciano segni» – del suo scritto *Sulla Natura*, che Eraclito depositò per i posteri nel tempio efesino di

Artemide.

Come i razionalisti ionici, Eraclito riconosce un principio unico. Si tratta del *logos*, termine che indica a un tempo la ragione, la parola e la razionalità (vedi cap. 6, par. 4) ma che in Eraclito ha sia attributi materiali (un soffio caldo e immanente alla realtà) sia logici (è sintesi dei contrari, che sono tali solo agli occhi stolti della massa) sia religiosi (è una divinità immanente al reale, che dà luogo a un panteismo contrapposto alla sciocca religione di quanti «conversano con le pareti», ossia con le immagini degli dei). Ad ogni modo, egli mostra disprezzo per le ricerche fisiche, e adotta provocatoriamente i più triti luoghi comuni per spiegare le realtà naturali. Sia le teorie (la riduzione della realtà a un unico principio logico-materiale) sia gli strumenti espressivi (una prosa concettosa in luogo della poesia) sia infine lo stile di vita appartato segnano una netta opposizione anche rispetto ai pensatori che operarono in Magna Grecia. E infatti Eraclito proclama (fr. 40 Diels-Kranz):

Nozionismo non insegna intelletto: a Esiodo, se no, l'insegnerebbe, e a Pitagora, Senofane ed Ecateo.

La verità – il *logos* – è invece unica, eterna e sovrapersonale. Non può essere colta dal «nozionismo» degli altri pensatori e nemmeno dai più, che come asini danno ascolto ai poeti e «preferiscono la spazzatura all'oro». Secondo la tradizione, l'atto finale di questo sdegno per ogni forma di sapere invalso fu la morte: malato, Eraclito rifiuta le cure dei medici profani, scende sulla piazza di Efeso, si copre di sterco e muore divorato dai cani.

11.4. La nascita della (parola) filosofia

Le olive di Talete, il calzare di Empedocle, i cani di Eraclito: questi tre tipi di filosofi, così diversi dai moderni professori, compongono il variegato panorama dei filosofi arcaici. In molti di loro, tuttavia, si osserva un atteggiamento che sarà poi condiviso anche dagli altri filosofi: la filosofia – se tale può essere definita a quest'epoca – si traduce in uno stile di vita riconoscibile, che si vorrebbe coerente *fino alla morte* (è proprio il caso di dirlo, se si pensa a Eraclito ed Empedocle). «Si traduce» non è forse ancora abbastanza: piuttosto «riflette», nel senso che lo stile di vita – *bios* in greco – viene per importanza prima delle (eventuali) dottrine. Non bisogna dimenticare che il filosofo greco è anzitutto un *uomo* in carne e ossa, caratterizzato da un particolare *bios*. Di qui muovono alcune proposte tese a retrodatare la nascita della filosofia: per esempio Giorgio Colli apre il suo discorso sul pensiero greco con figure leggendarie legate a certi modi di vita (dionisismo, orfismo ecc.: vedi cap. 7, par. 9). Colli preferisce però evitare la parola «filosofia» perché queste prime forme sapienziali non sono amor-di-sapienza (significato letterale di filosofia), ma si incarnano in un *bios* iniziatico: l'uomo compie un viaggio – per esempio alle sedi dei culti misterici o nella remota terra descritta da Parmenide – e questo gli garantisce un accesso *definitivo* al sapere. Al contrario, i

razionalisti ionici sono caratterizzati in primo luogo dalla varietà delle loro esperienze e dalla *curiosità*, che si manifesta anche nei viaggi più disparati.

Di contro a Colli, alcuni preferirebbero post-datare a Platone la nascita della filosofia, perché è soltanto il Socrate platonico che nel *Simposio* riflette sul significato della parola filosofia e la distingue nettamente dalla sapienza: si ama ciò che non si ha, e dunque solo chi manca della sapienza può provare amor-di-sapienza. A rigore, dunque, i sapienti occidentali non possono essere filosofi, ma neanche i razionalisti ionici: essi non hanno ancora sviluppato un *bios* di dedizione compatta ed esclusiva alla ricerca. Dunque la vera filosofia nascerebbe solo da un incrocio fra la curiosità ionica e la «sapienza» occidentale? Proprio il *Simposio* parrebbe avvalorare questa tesi. Socrate, rispetto ai commensali che prima di lui hanno lodato Eros, affronta l'argomento in modo diverso, sostenendo che Eros non è un dio ma un semidio filosofo, in perpetuo movimento fra il mondo divino della sapienza e quello terreno dell'ignoranza. Eros è dunque incarnazione della filosofia, e questa sua natura duplice è presentata anche nelle forme suadenti del mito (*Simposio* 203b-c):

Quando nacque Afrodite, gli dei furono invitati a banchetto e fra gli altri c'era Poros [*l'Abbondante*] figlio di Metis [*Astuzia*]. C'era stata una gran festa, e dopo mangiato Penia [*la Povera*] venne a chiedere un boccone, e se ne stava sulla porta. Inebriato di nettare – ancora il vino non esisteva – Poros entrò nel giardino di Zeus, e, appesantito com'era, si addormentò. Penia pensava ai suoi guai, che sempre l'angustiano, e gli faceva la posta per avere un figlio da lui: gli si sdraiò accanto, e concepì Eros. E così Eros, nato alla festa di compleanno di Afrodite, è seguace e ministro della dea, e per natura amante del bello: non è bella Afrodite? E come figlio di Poros e Penia, Eros ha questa sorte: anzitutto è sempre povero, e per niente delicato o bello, come pensa la gente, ma anzi ruvido, ispido, scalzo e nomade. Si sdraia per terra senza coperte, dorme all'aperto davanti alle porte e per le strade, e per la natura che ha preso dalla madre convive sempre con la povertà. Secondo l'indole del padre, invece, è ricco di insidie ai belli e ai nobili, è ricco di coraggio, è impavido, veemente, gran cacciatore, infaticabile nell'escogitare astuzie e sempre filosofo per tutta la vita.

Non è difficile riconoscere in questo Eros filosofo, scalzo, insoddisfatto e seduttore il ritratto di Socrate, e quindi della filosofia stessa. Come nasce allora la filosofia? Da una «ricchezza» fatta di sapienza, e dalla povertà di una madre spinta dal bisogno, che lo spinge al «nomadismo» e alla ricerca. Platone non lo dice, ma in questa genealogia di Eros si può riconoscere la «ricchezza» della sapienza occidentale insieme al nomadismo e ai trucchi degli indagatori ionici.

Un approccio diverso è offerto dall'aneddoto – riportato fra l'altro da Cicerone – che attribuisce a Pitagora l'invenzione della parola «filosofo». Pitagora è alle prese con il tiranno di Fliunte, al quale si presenta come «filosofo». Il tiranno è allibito e non capisce. Pitagora allora descrive con dovizia di colori una grande festa panellenica. Secondo Pitagora, alcuni intraprendono il viaggio per trarre onore e fama dai giochi sportivi; altri si recano alla festa per la possibilità di traffici commerciali, ossia per il guadagno; altri, infine, si mettono in viaggio solo per la contemplazione dello spettacolo. Ecco – spiega Pitagora – la filosofia: un'attività (un viaggio) intrapresa solo per ragioni *contemplative*. In modo simile, lo storico Erodoto

descrivere i viaggi dei Greci in Egitto: alcuni vi si recano come soldati, altri per commerciare, ma c'è chi viaggia solo per contemplare quel meraviglioso paese (III, 139). Un viaggio di questo genere intraprese anche saggio Solone (vedi cap. 1, par. 5). Qui, nel racconto di Erodoto, incontriamo la prima attestazione certa – in forma di verbo – della parola «filosofia» (I 30):

Al suo arrivo, Solone fu ospite di Creso nella reggia: due o tre giorni dopo, per ordine del re, alcuni servitori lo condussero a visitare i tesori reali e tutto quel che c'era di sontuoso e straordinario. Creso aspettò che Solone finisse di osservare per bene e considerare tutto, e quindi gli chiese: «Ospite Ateniese, è giunta ai nostri orecchi la tua fama, che è grande per la tua sapienza e per i tuoi viaggi: è infatti «filosofando» [*per amor-di-sapienza*] e per desiderio di contemplazione che hai visitato gran parte del mondo...»

Agli occhi del monarca orientale, l'itinerario «filosofico» di Solone è stupefacente. Alla luce dell'aneddoto relativo a Pitagora e ai visitatori dell'Egitto, questo particolarissimo viaggio configura un atteggiamento innovativo che è già in qualche modo stile di vita. Il viaggio è dunque alla radice della filosofia, e il *bios* filosofico nasce come un modo inaudito di viaggiare, implicitamente superiore a quello degli altri uomini. Una costante del pensiero greco è infatti la tendenza alla felicità (*eudaimonia*) che caratterizza la vita del filosofo: di qui l'eudemonismo, un tratto fondamentale della filosofia greca.

La sapienza occidentale e l'inquieta curiosità ionica trovano un punto di incontro nella comune immagine del viaggio, inteso come modo di vita che si alimenta di meraviglia. In quel magmatico insieme di figure che siamo soliti chiamare filosofi, dunque, appaiono perlomeno tre idee guida che ci permettono una parziale definizione: filosofia come *bios*, viaggio e meraviglia, in stretta interconnessione reciproca. Il mutare del rapporto dei filosofi con questi tre elementi è una buona pista per seguire i cambiamenti cui la filosofia stessa andò incontro nel corso del tempo.

11.5. *Girovaghi e iniziati*

I razionalisti ionici che viaggiano alla ricerca di conoscenza sono accomunati proprio da questa loro curiosità, e da questo punto di vista poco importa che alcuni di loro – grazie ad Aristotele – portino l'etichetta di «filosofi» mentre altri siano comunemente chiamati – con Tuciddide – «logografi», antecedenti diretti degli storici e dei geografi (vedi cap. 5, par. 5). Così non c'è molta differenza fra Democrito, che dice di avere vagato molti cieli, molte terre e molti uomini sapienti, ed Ecateo, che chiamava sé stesso «uomo girovago»: con il termine «vagare» (la parola greca, *plane*, ha radice *plan-* da cui «plancton» e «pianeta»), entrambi si ricollegavano all'esperienza del girovago per eccellenza, Odisseo, che in Omero è caratterizzato proprio con quella parola. Ma se Odisseo mirava pur sempre al ritorno, il girovagare di questi personaggi è apparentemente senza meta, e configura una ricerca priva di

un programma e di un approdo chiari, come poco chiaro era lo *status* sociale di queste figure di ricercatori itineranti. Il loro, inoltre, è un viaggio concreto, reale, che presumibilmente ubbidisce di volta in volta a scopi pratici.

Di contro all'indeterminatezza dei loro spostamenti, si pone l'approdo ultraterreno di Parmenide (fr. 1 Diels-Kranz):

Le cavalle che mi portano fin dove il mio desiderio vuol giungere,
mi accompagnarono, dopo avermi condotto e posto sulla via molto celebre
che appartiene alla divinità e porta per tutti i luoghi l'uomo che sa.
Là fui portato. Infatti, là mi portarono accorte cavalle
tirando il mio carro, e fanciulle indicavano la via.
L'asse dei mozzi mandava un sibilo acuto,
infiammandosi – in quanto era premuto da due rotanti
cerchi da una parte e dall'altra –, quando affrettavano il corso nell'accompagnarmi,
le fanciulle Figlie del Sole, dopo aver lasciato le case della Notte,
verso la luce, togliendosi con le mani i veli dal capo.
Là è la porta dei sentieri della Notte e del Giorno,
con ai due estremi un architrave e una soglia di pietra;
[segue un'elaborata descrizione della porta che si apre, per nove versi]
E la Dea di buon animo mi accolse, e con la sua mano la mia mano destra
prese, e incominciò a parlare così e mi disse:
«O giovane, tu che, compagno di immortali guidatrici,
con le cavalle che ti portano giungi alla nostra dimora,
rallegrati, poiché non un'infausta sorte ti ha condotto a percorrere
questo cammino – infatti esso è fuori dalla via battuta dagli uomini –,
ma legge divina e giustizia. Bisogna che tu tutto apprenda:
sia il solido cuore della Verità ben rotonda
sia le opinioni dei mortali, nelle quali non c'è una vera certezza.»

Quello di Parmenide è fin dall'inizio il viaggio di un predestinato, con un approdo certo, garantito da una sorte «non infausta». Il filosofo è un personaggio eccezionale, che si muove «lontano dalla via battuta dagli uomini». E il suo sapere è duplice: la dea gli svelerà non solo il «solido cuore» della Verità, ma anche un sapere più nebuloso, quello degli uomini mortali, legato all'apparenza. Questa alternativa verrà poi espressa – non per caso – con l'immagine delle «due vie», a conferma della centralità del viaggio nell'immaginario filosofico di Parmenide. La «solida verità» verrà costruita e difesa in base a deduzioni logiche centrate sul verbo «essere», cui si oppone il «divenire» dell'apparenza, che configura un sapere – inferiore – più vicino a quello degli ionici.

Nel complesso, le immagini del viaggio degli ionici e di Parmenide, così diverse, esprimono due *bioi* antitetici: da un lato la ricerca mobile e policentrica, dall'altro la rivelazione che si dà una volta per tutte, sostenuta da argomenti logici ma anche – si direbbe – da garanzie ultraterrene. Anche il rapporto con la meraviglia, poi, appare diverso. Se gli ionici sono mossi da una curiosità inesausta, Parmenide appare invece impassibile: non una sola parola all'interno del poema segnala i suoi sentimenti, malgrado lo straordinario spettacolo di Verità che gli viene rivelato. Anche per questo, egli si distingue dagli «uomini a due teste», scissi

dall'«incertezza», nonché «sordi e ciechi a un tempo, sbalorditi» (fr. 6 Diels-Kranz). Il viaggio, così, è il segno di due atteggiamenti speculativi opposti.

11.6. *L'uomo delle stelle: il sofista e la meraviglia*

Fra le straordinarie novità che caratterizzarono l'Atene di Pericle (vedi cap. 2, par. 2), il costante afflusso dei sofisti non fu certo un fenomeno secondario. Un vivace affresco delle attività di questi intellettuali si legge nel *Protagora* di Platone. Il dialogo si apre nella povera casa di Socrate, quando ancora fa buio: qui giunge trafelato il giovane Ippocrate, che ha saputo che «Protagora è in città», e non vede l'ora di incontrarlo. Socrate, però, vuol sapere cosa cerchi Ippocrate da Protagora. Ora, di solito si frequenta un professionista per impararne l'arte, il che comporterebbe da parte di Ippocrate il desiderio di divenire sofista egli stesso. Di fronte a questa prospettiva, però, il giovane arrossisce vistosamente, e ammette che se ne vergognerebbe. La frequentazione dei sofisti poteva dunque essere imbarazzante. Infatti, l'insegnamento prezzolato dei sofisti rompeva con l'educazione tradizionale, affidata a cittadini illustri che i giovani frequentavano informalmente. Ad ogni modo, Socrate stesso offre al giovane amico una scappatoia: forse l'insegnamento che egli cerca presso Protagora non è di carattere professionale, ma ha per fine una conoscenza generale. E tuttavia, questa indicazione non chiarisce ancora la natura del sofista, come Socrate non manca di rimarcare (*Protagora* 312 b-c):

«Tu stai per affidare in cura la tua anima a un uomo che – come dici – fa il sofista; ma cosa mai sia un sofista, mi stupirei lo sapessi. Eppure, se ignori questo, non sai neanche a chi affidi la tua anima, se è una cosa buona o cattiva.» «Penso di saperlo» – disse. «Parla dunque; cos'è il sofista a tuo parere?» «Io dunque» – mi fa lui – «penso che sia, come dice la parola stessa, un conoscitore di sapienza.»

La risposta di Ippocrate poggia su una pseudo-etimologia: «-ista» suona «conoscitore» e «sof-» indica «sapienza». La risposta però non soddisfa Socrate: conoscitori di sapienza sono tutti i professionisti, ma – a domanda – è facile rispondere di *quale* sapienza: architettura, pittura e così via. L'ambito di Protagora, invece, non emerge, cosicché è Socrate stesso ad avanzare un'ipotesi: forse il sofista non è altro che un mercante di nozioni. I sofisti sono così accostati a una specie di viaggiatori sgraditi all'etica tradizionale, che vedeva nel commercio una forma di lucro non del tutto legittimo, affine – e non era sempre falso – alla pirateria. L'indagine a questo punto si chiude: piuttosto che cercare nei discorsi la natura del sofista, Socrate e Ippocrate visiteranno Protagora in carne e ossa, alloggiato con altri sofisti presso il ricco Callia (314c-315b):

Giunti nell'atrio, ci fermammo a discutere una questione che ci era venuta in mente strada facendo. Per non lasciarla in sospeso (...) restammo lì a discuterne fino a raggiungere un accordo. Ma a

quanto pare il portinaio – un eunuco – stava origliando, e a causa della quantità di sofisti ce l'aveva con gli avventori della casa. Quindi, non appena bussammo alla porta, aprì, e come ci vide: «Noo! Dei sofisti!» – disse – «Il padrone non ha tempo!» E intanto, tutto zelante, ci scaraventò la porta in faccia a due mani, con tutta la forza di cui era capace. E noi di nuovo a bussare, finché per tutta risposta – trincerato dietro la porta – disse: «Signori miei, non avete sentito? Non ha tempo!» «Brav'uomo» – gli faccio io – «guarda che non veniamo per Callia, e poi non siamo sofisti, sta' tranquillo. Siamo venuti perché ci preme di vedere Protagora. Su, annuncia il nostro arrivo.» Allora l'uomo, a malincuore, aprì finalmente la porta. Non appena entrati, troviamo Protagora nel primo portico che passeggiava su e giù, e al suo seguito lo scortavano da un lato Callia di Ipponico con Paralo, il fratellastro di Pericle, e poi Carmide di Glaucone; dall'altro Santippo, il secondo dei figli di Pericle e altri (...) Di questi, quelli che li seguivano più indietro, intenti ad ascoltarne le parole, parevano per lo più stranieri, di quelli che Protagora – come Orfeo – attira con il fascino della sua voce da ogni città che attraversa; e quelli, ammalati, tengon dietro alle sue parole; nel coro figuravano però anche alcuni conterranei. Alla vista di questo coro, io provai enorme piacere: che nobile spettacolo la loro cura nell'evitare di star tra i piedi a Protagora! Ogni volta che Lui e i suoi compagni facevano dietrofront, questi uditori, in bell'ordine, si scindevano in due schiere; e con un'evoluzione circolare, sempre si collocavano alle loro spalle, una meraviglia!

Il dialogo fra Socrate e Ippocrate fuori dalla casa di Callia può essere definito filosofia: nessun impegno li può distogliere dalla discussione, fintantoché il discorso rimane «in sospeso». Questa volontà di concludere con calma gli argomenti, come emerge da molti passi platonici, è la marca del discorso filosofico: se i discorsi degli oratori sono cronometrati dalla clessidra dei tribunali ateniesi, «la vita intera è la misura del discorso filosofico» (*Repubblica* 450b), caratterizzato da calma, completezza e felicità (si ricordi l'eudemonismo greco). Ben diversa è l'atmosfera che regna nella dimora di Callia, il cui ingresso è presidiato da un grottesco portinaio deciso a sbarrare il passo ai due amici, giacché il padrone di casa «non ha tempo». All'interno della casa, poi, non si pratica la discussione dialettica (315b-e):

A lui di seguito scorsi – disse Omero – Ippia di Elide, nel portico dirimpetto, seduto su alto scranno. Intorno a lui, su degli sgabelli, sedevano Erisimaco di Acumeno, Fedro del quartiere di Mirrinunte, Androne di Androzione e, fra gli stranieri, molti suoi concittadini e altri ancora. Sembrava ponessero a Ippia questioni astronomiche, nell'ambito dei fenomeni della natura e del cielo, e lui, dall'alto del suo scranno, discettava e dirimeva per ciascuno le questioni proposte. *E quindi Tantalo ancora vidi.* Anche Prodico di Ceo, infatti, era in città: stava in una stanza che a Ipponico era servita da tesoreria; ora però Callia, sopraffatto dal numero degli ospiti, aveva svuotato anche questa, per adibirla a foresteria. Prodico era ancora coricato, involto fra pelli e coperte in gran quantità, come pareva. Giacevano accanto a lui, sui lettini attigui, Pausania del Ceramico, e con lui un giovinetto quasi ancora bambino, di natura virtuosa – a parer mio – non men che bella; ma – certo – di forme splendide.

Protagora, Ippia e Prodico sono intenti a indottrinare folti gruppi di allievi, ritratti in atteggiamento di subalterna adorazione. Con ironia trasparente, Socrate sottolinea la bellezza della scena che gli si apre una volta varcata la soglia. È un'armonia ritmata da un ossequio servile: la subalternità intellettuale e l'adulazione si traducono addirittura nell'atteggiamento corporeo dei discepoli, che riproducono pedissequamente quello dei professori. Protagora passeggia seguito da allievi deambulanti; Ippia è seduto e così i suoi seguaci – sebbene su modesti e

rispettosi sgabelli, ai piedi del trono occupato dal sofista; Prodicò è sdraiato, e anche i suoi sono adagiati su dei lettini a imitazione del maestro. In particolare, gli allievi di Protagora sono preda di una sorta di incantesimo, come suggerisce il paragone con Orfeo, il mitico cantore itinerante capace di smuovere perfino le pietre. L'allusione mitologica è uno dei colori di cui Platone si avvale per rendere vivace questa scenetta umanamente penosa: attraverso due citazioni dal canto dei morti dell'*Odissea* (in corsivo nel testo), Socrate si presenta come un novello Odisseo alle prese con le ombre dei grandi peccatori che popolano l'Ade omerico. Uno degli scopi di questa presentazione è certamente quello di suggerire che i sofisti e i suoi seguaci non sono che un mondo di parvenze, secondo una metafora che Platone articola mirabilmente nel famoso mito della caverna (vedi cap. 11, par.8).

Protagora è dunque protagonista di viaggi concretissimi che lo portano di città in città per incantare i giovani e vendere sapienza. La difficoltà di ricostruire pensiero e ruolo dei sofisti dipende certo dall'esiguità dei frammenti superstiti e dalla tendenziosità delle fonti (soprattutto Platone e Aristotele), ma anche dal fatto che si tratta di personaggi strettamente legati alle cangianti occasioni del loro operare. Molti loro scritti dovevano essere legati a circostanze specifiche, e non necessariamente armonici fra di loro, tanto più se si pensa che la professione era pericolosa. Protagora in effetti afferma che la sofistica è un'arte antica, ma in passato i sofisti si spacciavano per poeti, come faceva Omero, per indovini, come Orfeo, o addirittura per ginnasti o musicisti. Al contrario, Protagora ammette di essere sofista, nella convinzione che questa aperta professione sia «una cautela migliore della loro dissimulazione». Grazie anche a non meglio identificate «altre precauzioni», Protagora ha potuto esercitare a lungo la professione «senza alcun danno» (316b-317d).

Le parole di Protagora certo non aiutano a risolvere i dubbi di Ippocrate: tutti – poeti, indovini, ginnasti e musicisti – sono sofisti e, specularmente, il sofista si occupa di tutto, tanto che Protagora dichiara che l'oggetto del suo insegnamento è addirittura «l'arte politica», ossia la scienza più generale ed elevata di tutte, mentre – per converso – Ippia affermava di conoscere ogni tecnica. Questi tuttologi sono dunque personaggi proteiformi e inafferrabili, che nei loro viaggi per il mondo greco dispensano meraviglia e raccolgono denaro. A Protagora, in particolare, si attribuisce una forma di relativismo particolarmente adatta alla sua vita di conferenziere, che doveva tenere conto delle circostanze in cui si esibiva. Per Protagora, i discorsi del sofista sono come i farmaci del medico, ma vengono dispensati non in vista di un oggettivo stato di salute, che come tale non esiste, bensì per rendere più gradevoli le auto-rappresentazioni del soggetto, dunque con un fine latamente edonistico. Sul piano pubblico, questa teoria si traduce nell'idea che non vi sia una giustizia oggettiva o una legge obiettivamente migliore di un'altra, ma che il «giusto» si risolva nella rappresentazione offerta di volta in volta, in ogni dato momento, da una singola comunità politica. Il sofista, dunque, rimarrà all'interno del sistema di valori entro cui si trova a operare, senza fughe in avanti. Ecco perché Platone lo accusa di riprodurre pedissequamente le opinioni della massa. Di qui una persistente ambiguità, che vediamo espressa nelle misteriose

«altre precauzioni». Protagora pronuncerà poi un discorso apertamente filo-democratico, e non c'è da stupirsi: sono presenti, fra i suoi allievi, i figli di Pericle... Ma l'allusione a queste «precauzioni» rivela un feroce sarcasmo: il pubblico di Platone sapeva che Protagora morì in nave nel corso del suo ultimo viaggio, una precipitosa fuga da Atene, dove era stato accusato di empietà.

11.7. *Socrate, un Odisseo cittadino*

Se Protagora e gli altri sofisti sono protagonisti di viaggi reali, nell'affresco del *Protagora* i richiami omerici fanno invece del «viaggio» di Socrate una peripezia odissaiaca a misura di città, come accadrà molti secoli più avanti a Leopold Bloom, nell'*Ulisse* di Joyce. Quello di Socrate-Odisseo è insomma un viaggio metaforico. La cosa è perfettamente appropriata alla sua «missione», come viene descritta nell'*Apologia* di Platone: l'oracolo delfico ha dichiarato Socrate l'uomo più sapiente di Atene, lui che ha sempre dichiarato di non sapere niente. L'intera vita di Socrate si risolve dunque nel mettere alla prova l'oracolo, cercando per le strade di Atene la sapienza, per scoprire che in effetti i presunti sapienti – sofisti, poeti, generali, politici... – in realtà non sanno nulla: non sono in grado di definire l'oggetto della loro asserita conoscenza, né di trasmetterla ad altri (questi, secondo Socrate, sono i requisiti del vero sapere). Gli artigiani sono gli unici a sapere qualcosa, perché almeno nel loro campo ristretto sanno definire e trasmettere le loro conoscenze, solo che poi i loro limitati successi li inducono a credersi esperti di *tutto*, condannandoli perciò a un'ignoranza rovinosa. Questa la missione, che Socrate presenta in termini decisamente marziali: egli è un soldato di Apollo, e ha il dovere di non abbandonare mai il posto assegnatogli dal dio.

L'ambito della missione di Socrate è per definizione Atene, da cui si allontana solo per le campagne militari, in ubbidienza alle leggi. Perfino una passeggiata fuori porta è eccezionale per Socrate, come mostra il *Fedro* di Platone. È solo con la promessa di recitargli un discorso del retore Lisia che il giovane Fedro riesce a indurre Socrate ad allontanarsi dalle mura. I due raggiungono un altare a Borea, il dio-vento che secondo la tradizione rapì la figlia del re di Atene. Questi ingenui miti erano spesso ridicolizzati dagli intellettuali, e anche l'acculturato Fedro non perde l'occasione per manifestare il suo scetticismo, secondo un razionalismo che aveva già una lunga storia (vedi. cap. 6, par. 4). Socrate, invece, non ha tempo per questi giochi intellettuali (*Fedro* 229d-230d):

SOCRATE: Fedro, io considero queste spiegazioni graziose, ma proprie di uomini troppo intelligenti, tormentati, e in fondo non molto felici. Infatti, gli toccherà poi raddrizzare la forma degli Ippocentauri, e poi della Chimera; quindi gli piovierà addosso una folla di tali Gorgoni e Pegasi e un gran numero di altri esseri straordinari dalla natura strana e portentosa. Ma io non ho tempo per queste cose; e il motivo, caro, è presto detto. Non sono ancora in grado, secondo il detto delfico, di conoscere me stesso; quindi, quando ignoro questo, mi sembra ridicolo esaminare le cose che mi sono estranee. Perciò tanti saluti a queste diavolerie, preferisco credere alla tradizione, per esaminare piuttosto me stesso: non sarò una bestia più intricata e fiammeggiante di Tifone? O forse un essere più mite e semplice (...)? Ma a proposito: non era questo l'albero a cui volevi guidarci?

FEDRO: Proprio lui.

SOCRATE: Per Era, bel luogo per sostare! (...) Insomma, sei stato un'ottima guida per uno straniero, caro Fedro!

FEDRO: Mirabile amico, sei davvero strano, sembri proprio un forestiero condotto da una guida, e non uno di qui. Tu non lasci la città per recarti oltre confine, e – mi pare – non esci mai dalle mura.

SOCRATE: Perdonami, caro. Io sono uno che ama imparare; la terra e gli alberi non vogliono insegnarmi nulla, gli uomini in città invece sì.

Ancora Apollo: l'esigenza delfica di indagare sé stesso è qui strettamente connessa al rifiuto di razionalizzare i miti e all'atteggiamento stanziale di Socrate. Il suo tipo di ricerca, in effetti, può essere condotto solo in città, nel dialogo vivo con gli altri uomini. Non sorprende, quindi, che anche nel *Fedro* si incontri quella stessa metaforizzazione del viaggio odissiaco che abbiamo osservato nel *Protagora*. Più avanti nel corso del dialogo, Socrate tornerà sul motivo del tempo, che deve essere speso – come già accennato – nel dialogo vivo con altri esseri umani (258e-259c):

Tempo ne abbiamo. E mi sembra che in questa calura soffocante le cicale, cantando sopra la nostra testa e dialogando tra loro, guardino anche noi. Se dunque vedessero che anche noi due, come fanno i più a mezzogiorno, non dialoghiamo, ma sonnecchiamo e ci lasciamo incantare da loro per pigrizia della mente, giustamente ci deriderebbero, considerandoci schiavi venuti per dormire in questo rifugio come pecore che passano il pomeriggio alla fonte; se invece ci vedranno discorrere e navigare accanto a loro come alle Sirene senza farci incantare, forse, meravigliate, ci daranno quel dono che per concessione degli dei possono dare agli uomini (...) Quando nacquero le Muse e comparve il canto, alcuni uomini restarono così colpiti dal piacere che cantando non si curarono più di cibo e bevanda, e senza accorgersene morirono. Da loro in seguito ebbe origine la stirpe delle cicale, che ricevette dalle Muse questo dono, di non aver bisogno di nutrimento fin dalla nascita, ma di cominciare subito a cantare senza cibo né bevanda fino alla morte.

Come Odisseo, così Socrate deve resistere alla tentazione delle Sirene, perché solo così le Sirene-cicale gli doneranno il canto e la conoscenza, insieme all'indipendenza dai bisogni materiali. Un'immagine splendida per il filosofo Socrate: se – come egli ripete spesso – la filosofia è la più alta forma di musica, la cicala incarna perfettamente il *bios* di Socrate, che fino all'ultimo giorno della sua vita non ha fatto altro che filosofare. Perfino durante il suo processo, perfino in carcere quando gli amici inutilmente lo invitavano a fuggire (gli si presenteranno, personificate, le Leggi di Atene, che con un discorso inebriante e ineccepibile lo indurranno a lasciare ogni proposito di fuga). E – naturalmente – perfino poco prima di bere la cicuta, come racconta il *Fedone*, quando alle lacrime dei suoi compagni opporrà una serenità imperturbabile.

11.8. Il viaggio e la scuola. Platone

La vicenda umana di Platone, nella declinante Atene del IV secolo (vedi cap. 2, par. 2), è segnata da un dissidio lacerante fra il gusto per la ricerca e il dovere dell'impegno politico. Da giovane incontrò Socrate, e fu sedotto dalla sua figura.

Quando Atene fu governata dai Trenta Tiranni, Platone avrebbe avuto le aderenze giuste per lanciarsi in politica, era anzi chiamato a questo compito. Ma la violenza dei Trenta lo dissuase: primo episodio di un'attesa dell'occasione giusta che durò una vita. La restaurazione democratica migliorerà il governo di Atene, ma metterà a morte Socrate, costringendo Platone e altri socratici a lasciare temporaneamente la città. In seguito, Platone si renderà conto che Atene non è riformabile, fino a concludere che solo un governo di filosofi – o di governanti improvvisamente convertiti alla filosofia – potrà offrire una speranza di felicità. L'occasione buona sembra presentarsi a Siracusa, dove i sovrani, Dionigi padre e poi figlio, paiono interessati alla filosofia. Platone vi compirà tre viaggi rischiando tutto sé stesso, come emerge dalla splendida *Lettera VII*, che costituisce in qualche modo la sua autobiografia spirituale. Qui Platone rivela anche di essere partito verso la Sicilia «per un senso di vergogna, al pensiero di essere uno capace solo di bei discorsi», e nel timore di essere poi rimproverato – per bocca dell'amico Dione – dalla stessa Filosofia (328c-e). È dunque la voce della filosofia che parla a Platone, e gli impone di partire: quasi un controcanto rispetto al discorso delle Leggi nel *Critone*, che per converso spinsero Socrate a non lasciare la città. Queste le dubbiose e tormentate speranze della partenza. Più avanti nella lettera, invece, Platone dà voce allo sconforto (345d-e):

Era già estate, tempo di navigazione: e pensavo che non dovevo prendermela con Dionigi quanto con me stesso e con chi mi aveva spinto a venire per la terza volta allo stretto di Scilla «per affrontare ancora Cariddi infausta».

La citazione omerica fa anche di Platone un novello Odisseo, tanto più se è vero – come narra la tradizione biografica – che nei suoi viaggi il filosofo conobbe l'amara esperienza della schiavitù, con una degradazione paragonabile a quella dell'eroe omerico.

Di ritorno dal primo viaggio in Sicilia, Platone fondò una «scuola» presso l'Accademia: era un giardino suburbano, un luogo di culto e successivamente di attività sportive consacrato all'eroe Academo. Nell'Accademia – ombreggiata da alberi e allietata da corsi d'acqua – Platone si stabilì presumibilmente intorno al 387. Così lo descrive il satirico Timone di Fliunte, che gioca sul nome «Platone» (= ampio di spalle, secondo un'interpretazione): «A tutti era guida l'iperamplissimo, oratore dall'accento soave, simile alle cicale, che d'in su l'albero di Academo voce melodiosa effondono». Dunque l'Accademia era la casa del filosofo, dove questi effondeva la sua «musica» insieme ai seguaci. Formalmente, in effetti, i filosofi platonici formavano un tiaso, ossia una sorta di cenobio associato *nel culto per le Muse*: già sappiamo che Platone faceva un tutt'uno di musica e filosofia, e proprio la cicala – almeno nel *Fedro* – è il simbolo di questo connubio. Per la filosofia, l'istituzione di una scuola rappresenta una straordinaria novità, che le conferisce improvvisamente una nuova – almeno potenziale – stanzialità: Platone se ne allontana malvolentieri e solo nelle circostanze eccezionali impostegli dalla sua

coerenza, forse la sente quasi come quel «muretto al riparo da grandine e tempesta» dietro cui, nella *Repubblica*, si ripara il filosofo quando lo scenario pubblico gli preclude ogni intervento utile (496d).

In Platone, quindi, il viaggio perde concretezza, e lo stile di vita cenobitico preclude anche quella sorta di *Odissea* cittadina che era propria di Socrate. Tuttavia, il viaggio è ben vivo nei dialoghi platonici, seppure in forma nuova: ora si verticalizza, e tende a collegare gradi diversi dell'essere. Può chiarire questo punto il celebre mito della caverna nella *Repubblica* (514a sgg., riassunto):

Immagina che un gruppo di uomini sia vissuto fin dall'infanzia in una caverna sotterranea, collegata all'esterno da una galleria piuttosto lunga. Immagina anche che questi uomini, seduti con la schiena rivolta verso l'apertura, abbiano catene al collo e alle gambe e che quindi non possano girarsi verso la luce. Alle loro spalle, in prossimità dello sbocco della galleria, è acceso un gran fuoco, il cui riverbero colpisce la parete di fondo della caverna, l'unica che gli uomini incatenati possono vedere. Tra loro e il fuoco, poi, c'è un muretto dietro al quale vanno e vengono alcuni uomini, portando oggetti di vario tipo. Gli oggetti sporgono al di sopra del muretto e la luce del fuoco fa sì che le loro ombre si proiettino sulla parete di fondo della caverna. Per gli uomini in catene quelle ombre sono l'unica cosa esistente. Immagina ora che uno degli abitanti sia riuscito a liberarsi dalla prigionia: di certo si chiederà da dove provengano tutte le ombre proiettate sulla parete della caverna. Che cosa credi che avvenga nel momento in cui si gira verso l'apertura della galleria? Naturalmente all'inizio sarebbe accecato dalla luce, ma subito dopo rimarrebbe colpito dagli oggetti, dal momento che fino ad allora li aveva visti solo come ombre. Se poi riuscisse a scavalcare il muretto raggiungendo così lo spazio al di fuori della caverna, la sua meraviglia sarebbe grandissima; dopo essersi sfregato gli occhi, sarebbe infatti stupito da ciò che lo circonda: anzitutto scorgerebbe i colori e i contorni precisi, poi riuscirebbe a vedere anche gli animali e i fiori. Poi alzerebbe gli occhi al cielo e, dopo qualche tempo, sarebbe in grado di individuare il sole: allora capirebbe che è il sole a dare la vita ai fiori e agli animali che si trovano in natura, come nella caverna il fuoco gli permetteva di vedere le ombre. Questo gli fa venire in mente i suoi compagni rimasti imprigionati nella caverna e lo spinge a tornare indietro. Non appena giunge nella grotta sotterranea, cerca di convincere gli altri che le ombre riflesse sulla parete sono soltanto copie delle cose vere. Ma nessuno gli crede: tutti sono invece convinti che quella fuga gli abbia rovinato la vista (infatti, essendo passato dalla luce al buio, non riesce più a distinguere le ombre come faceva in precedenza) e che quindi non vale la pena raggiungere il mondo esterno. A questo punto, c'è quasi da pensare che, se arrivasse qualcuno a liberare gli uomini incatenati, questi lo considererebbero un nemico pericoloso e, se solo ne avessero l'occasione, di certo lo ucciderebbero.

L'impegno politico nella città reale somiglia per certi versi a una discesa agli inferi, con rischio grave di morte: l'allusione alla fine di Socrate non potrebbe essere più chiara. Fondamentale, poi, l'immagine della conversione, intesa etimologicamente come un girarsi verso la luce. Questo pare essere lo scopo ultimo dell'attività filosofica, e si capisce quindi che i suoi dialoghi non abbiano tanto lo scopo di comunicare dottrine, quanto quello di favorire questo cambiamento di *bios*, come del resto confermano anche gli aneddoti relativi ai primi lettori dei dialoghi (vedi cap. 5, par. 1). Questa potente immagine del filosofo che ridiscende nella caverna, in un certo senso, informa di sé l'intero cosmo dei dialoghi platonici, che offre al lettore un trittico di immagini.

Anzitutto, il filosofo combatte le opinioni infondate dei suoi concittadini, ossia cerca di risvegliare gli schiavi dalla loro prigionia morale, e per restare fedele alla

sua missione è pronto ad accettare le regole e le forme di lotta verbale caratteristiche della *polis* e ad accogliere serenamente anche la morte: è la missione socratica, chiara nei dialoghi cosiddetti aporetici, ossia «senza passaggio», «senza viaggio». In secondo luogo il filosofo – animato da un amore inesausto per il sapere – intraprende con interlocutori già «convertiti» il cammino dialettico che tende al bene. Questa fase ascensionale del percorso dialettico si rivolge a interlocutori ormai disposti a lasciarsi guidare lungo «la strada che porta in alto», per riprendere una metafora della *Repubblica* (621c). Sono uomini ormai aperti al magistero filosofico, ma bisognosi di aiuto, conforto e persuasione da parte di un pedagogo «erotico», come avviene nel discorso di Socrate nel *Simposio*: qui maestro e allievo, attraverso il gran mare del bello, percorrono la celebre «scala d'amore» che li eleva – con un processo di astrazione crescente – dalla bellezza di un singolo corpo bello a quella di tutti i corpi, e poi la bellezza delle leggi, delle istituzioni, fino alla mirabile intuizione del Bello in sé, concepito come un'entità metafisica (al di là del mondo fisico). Infine alcuni dialoghi, come il *Teeteto*, dipingono la vita beata della comunità filosofica già in certo modo giunta alla meta, ormai libera da ogni contatto con il mondo della *polis* e dedicata alla ricerca astratta. In questo «coro» beato (*Teeteto* 148a-151d, si noti il consueto eudemonismo) gli interlocutori sono tutti filosofi in armonioso accordo reciproco, e la loro vita felice coincide con un allentamento della tensione all'ascesa... E tuttavia essi dovranno tornare sempre nella caverna: come mostrano la divina Iride e l'Eros «mediano» del *Simposio*, il filosofo è sempre in viaggio fra cielo e terra, e il suo sapere non è mai un'acquisizione definitiva.

Un po' come nella *Divina Commedia*, il filosofo si muove così fra tre mondi: un inferno popolato da una farandola di spiriti corrotti e violenti, un purgatorio che ospita anime tese fervidamente verso l'altezza, e infine un paradiso di filosofi rarefatti che gustano le gioie di una discussione libera e astratta. Per chiudere il paragone con uno scherzo, a Socrate tocca un po' la stessa sorte di Virgilio: alle soglie del «paradiso» il nostro filosofo, così erotico e combattivo, viene per lo più sostituito nel ruolo di guida da personaggi più eterei e cattedratici come lo straniero di Elea e l'Ateniese, protagonisti dei dialoghi più astratti di Platone. Quel che più conta, comunque, è che spesso i dialoghi di Platone dipingono i «viaggi» fra queste tre diverse dimensioni, o in una direzione o nell'altra. Nel *Fedro*, Socrate pronuncia un mito che ci mostra il fantasmagorico viaggio del «carro dell'anima», costituito da un auriga che rappresenta la ragione e due cavalli che stanno rispettivamente per gli aspetti iracondi dell'anima e per i desideri puramente corporei, si lancia in cielo, con grande fatica (uno dei cavalli è infatti cattivo) per raggiungere la «piana della verità» e il «luogo iperuranio», che «nessun poeta ha mai cantato» (247c). Ecco una poesia del sublime, che ci mostra il viaggio alle Idee metafisiche, che l'anima ha conosciuto prima di incarnarsi e può ora – con uno slancio in alto – faticosamente intravedere, prima di ricadere verso il basso. Meraviglia e verticalità: le due caratteristiche principali del viaggio dell'anima dipinto da Platone, e in un certo senso l'intera opera di Platone è un avviamento a questo viaggio.

Prima di fondare il Liceo, la sua scuola filosofica, Aristotele si formò presso l'Accademia. A questo periodo risale una bella rievocazione di Platone (fr. 673 Rose, vv. 4-7):

L'uomo che solo o primo fra i mortali / mostrò chiaramente con la vita personale (*bios*) e coi percorsi del discorso / che l'uomo giusto è anche felice / ora nessun può ottenere lo stesso risultato.

Questi versi mostrano ancora una volta la coerenza e l'eudemonismo del *bios* filosofico, che viene ancor prima delle dottrine. Aristotele non sbaglia quando individua nell'unità fra giustizia e felicità il nocciolo del messaggio platonico: era del resto già la convinzione di Socrate, che il giorno del processo, per essersi comportato sempre in maniera giusta, si sentiva inattaccabile e non riusciva a vedere nella morte un male, fino a rinunciare alla possibilità di mettersi in salvo con la fuga. Al di sotto dell'elemento filosofico, del resto, agiva una tendenza dell'etica greca tradizionale: sarebbe stato vergognoso per un uomo ormai anziano, quale Socrate era, mostrare un attaccamento alla vita così forte e meschino da lasciare la propria città, e mettersi a mendicare ospitalità fra infidi stranieri per «risparmiare» qualche mese di vita.

E Aristotele? Sappiamo bene che quando la situazione politica di Atene cominciò a farsi nuovamente pericolosa per lui, Aristotele fuggì da Atene, ormai anziano (vedi cap. 5, par. 1): aveva praticamente la stessa età di Socrate al processo, e morì pochi mesi dopo, seguendo precisamente quella via che Socrate aveva deplorato. La stupefacente motivazione addotta da Aristotele per giustificare il suo gesto è questa: dopo la morte di Socrate, egli voleva impedire agli ateniesi di «peccare una seconda volta contro la filosofia». Ora, sarebbe fin troppo facile ironizzare su questa fuga non proprio eroica: in realtà, egli non condivideva l'etica «granitica» che nei versi appena citati è attribuita a Platone. Aristotele era anzi convinto che la virtù da sola non fosse sufficiente alla felicità, ma dovesse accompagnarsi anche a una misura di «fortuna»: non per caso, egli ammette che «nessuno» potrebbe fare come a suo tempo fece Platone. Certo, ora tutto è cambiato. Non sappiamo molto degli scritti «essoterici» con i quali Aristotele comunicava con un pubblico ampio (vedi cap. 5, par. 1), ma certo le opere «esoteriche» che leggiamo, destinate alla scuola, hanno caratteri ben diversi dai dialoghi platonici: prevale l'idea di un costante ed enciclopedico accumulo del sapere, e i problemi filosofici sono trattati anzitutto attraverso una disamina delle opinioni correnti, che vengono vagliate, discusse e corrette prima di giungere a una versione aggiornata del problema.

Un atteggiamento conoscitivo come questo si presta poco allo spirito del viaggio. Certo, la filosofia pratica di Aristotele, nel porre problemi e nel cercare di superarli, configura una sorta di percorso, e non per caso viene definito «diaporetico», ossia – letteralmente – «che passa attraverso le difficoltà», o meglio le «strade senza uscita»:

Dopo essere passati attraverso le aporie (*diaporésantas*), bisogna mostrare per quanto è possibile tutti le opinioni autorevoli, intorno a queste passioni, e se ciò non è possibile, almeno la maggior parte e le più importanti; qualora infatti si risolvano le difficoltà e si lascino intatte le opinioni, si sarà mostrato in modo sufficiente (*Topici* 1145b2-7).

La metafora si è ormai fatta debole, e il viaggio – rigorosamente *orizzontale* – è destinato a finire una volta «risolto» il problema. Di qui, forse, anche l'atteggiamento di Aristotele verso i viaggi «reali»: a quel che sappiamo, egli si mosse non per superiori esigenze di coerenza, ma solo in presenza di gravi pericoli. Più che viaggiare in prima persona egli ricercava i frutti dei viaggi altrui, organizzando una raccolta di materiali di indagine che gli venivano anche da lontano (corpi di animali, pietre e simili).

E la meraviglia nel mondo di Aristotele? Illuminanti le prime pagine della *Metafisica* (982b13-983a18):

Gli uomini hanno cominciato a filosofare a causa della meraviglia: se da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, a poco a poco, giunsero a porsi problemi maggiori (...) Cioè, se gli uomini hanno filosofato per liberarsi dall'ignoranza, è evidente che ricercano il conoscere solo al fine di sapere e non per conseguire qualche utilità pratica. E il modo stesso in cui si sono svolti i fatti lo dimostra: quando già c'era pressoché tutto ciò che necessitava alla vita ed anche all'agiatezza e al benessere, allora si incominciò a ricercare questa forma di conoscenza. È evidente, dunque, che noi non la ricerchiamo per nessun vantaggio che sia estraneo ad essa; e, anzi, è evidente che, come diciamo uomo libero colui che è fine a sé stesso e non è asservito ad altri, così questa sola, tra tutte le altre scienze, la diciamo libera: essa sola, infatti, è fine a sé stessa. Per questo, anche, a ragione si potrebbe pensare che il possesso di essa non sia proprio dell'uomo; infatti, per molti aspetti la natura degli uomini è schiava, e perciò Simone dice che «dio solo può avere un tale privilegio» (...) ma, come afferma il proverbio, i poeti dicono molte bugie. D'altra parte, il possesso di questa scienza deve porci in uno stato contrario a quello in cui eravamo all'inizio delle ricerche. Infatti, come abbiamo detto, tutti cominciano dal meravigliarsi che le cose stiano in un determinato modo (...) bisogna però pervenire allo stato di animo contrario, il quale è anche il migliore.

La meraviglia è sì la scintilla della filosofia, ma si tratta di uno stato transitorio, destinato a essere superato dalla piena conoscenza, da uno «stato d'animo (...) migliore». La conoscenza può essere accumulata grazie alla scrittura: di qui il ruolo positivo che le attribuiva Aristotele in opposizione a Platone. Già quando era membro dell'Accademia, pare che Aristotele fosse chiamato «il lettore», e che spesso disertasse il confronto vivo con il maestro e con gli altri accademici per rinchiudersi in stanza a leggere libri, inaugurando una vera svolta nel modo di fare filosofia:

Non l'esercizio socratico della confutazione, non le discussioni benevole e senza odio, fatte di domande e risposte, di cui parla Platone nella VII Lettera, ma lo studio personale e privato di un libro, letto probabilmente in silenzio (...) E nulla potrebbe documentare la perentoria distruzione del socratismo (e dei motivi filosofici che Platone vi aveva riposto) come la plastica opposizione tra Socrate, che non sta mai in casa neppure da vecchio (...), ma frequenta incessantemente i luoghi pubblici alla continua ricerca di qualcuno con cui parlare, e il giovane «secchione» Aristotele, che preferisce stare a casa a leggere libri per conto suo» (Trabattoni, 2005, p. 142).

In effetti, secondo Aristotele – attraverso una paziente indagine che muove dalle opinioni autorevoli e si accumula nei libri – le cose sono interamente conoscibili: è solo questione di tempo, pazienza e bravura. Con il procedere della conoscenza, il meraviglioso viaggio della filosofia pare destinato a concludersi. Nella ricerca disinteressata e «libera», che sancisce definitivamente la superiorità e la separatezza della vita contemplativa (il dissidio che lacerava Platone), Aristotele è il vero progenitore dei moderni professori.

Ma veramente le cose sono andate come pensava Aristotele? Contrariamente alle sue aspettative, la filosofia ellenistica torna a un'esplosiva varietà di atteggiamenti, che accentuerà ulteriormente l'eudemonismo greco, e oggi siamo ben certi che il suo viaggio è lontano dalla conclusione. Però, va pur detto che le innovazioni introdotte da Aristotele hanno avuto un peso decisivo. Il processo fu tutt'altro che lineare, ma alla lunga il privilegio accordato alla scrittura, al commento e alla discussione delle «opinioni autorevoli» si rivelò vincente. Sarebbe impossibile seguire i mille rivoli di questo complicato processo, e dunque è meglio puntare su una sequenza di immagini giustapposte per vederne in scorcio l'esito a lungo termine.

La battuta di Simonide «dio solo può avere un tale privilegio» è ripresa dal *Protagora* di Platone (341e), ma Aristotele la impiega per criticare una posizione tipicamente platonica che non condivide affatto: la vera sapienza tocca solo agli dei, mentre gli uomini al massimo sono «filosofi», ossia caratterizzati da una tensione, un amor-di-sapienza, tensione verso una conoscenza che non raggiungeranno mai appieno su questa terra. Nel *Protagora*, tuttavia, il verso di Simonide era citato nel quadro di un'infuocata disputa esegetica, nel corso della quale i protagonisti non si risparmiavano battute pesanti e colpi bassi, in un quadro di velenoso agonismo dialettico. Platone, nel suo universo a trittico, riteneva inevitabile questa fase di lotta, ma al tempo stesso la filosofia più elevata era fatta di quelle «discussioni benevole» ricordate nella *VII Lettera*, tanto che nella *Repubblica* si suggerisce di interdire la discussione dialettica ai molto giovani, per timore che si lascino prendere – come accade nel *Protagora* – dal piacere gratuito della confutazione. Lo scontro vivo fra Socrate e i sofisti si trasforma nel dialogo di Platone, che fa parte di un più ampio progetto filosofico in cui la lotta è soltanto una di tre parti. E Aristotele? Certo non riusciamo a immaginarlo impegnato in animose discussioni, anche perché

lo sforzarsi con ogni mezzo di concludere la dimostrazione è certo giusto, ma non risulterà comunque elegante. Per questa ragione, appunto, non bisogna discutere con faciloneria con i primi venuti. Altrimenti sarà necessario giungere ad una discussione velenosa (*Topici*, 1164b12-16).

Ora, la plastica scena del *Protagora*, a quanto pare, era raffigurata in un quadro che Aristotele teneva nella sua stanza al Liceo. Il momento «di lotta» della filosofia, fatto di discussioni «velenose» e poco «eleganti», è per lui ormai una cartolina ricordo da appendere in ufficio. La cartolina riapparirà nel Rinascimento italiano: la

traduzione latina del *Protagora* di Marsilio Ficino paragona Platone a un pittore proprio per la scena icastica dei sofisti in casa di Callia. Non stupisce, quindi, che l'organizzazione figurativa del famosissimo affresco di Raffaello *La scuola di Atene* (vedi tav. 7) riveli l'influenza proprio di quella scena, come è stato di recente messo in luce. Ma accanto alle analogie spiccano le differenze: Protagora è sostituito, come arcifilosofo, dalla coppia Aristotele-Platone, e quest'ultimo regge in mano una copia del *Timeo*, un suo dialogo. La discussione filosofica si basa ormai su testi scritti, e tutta la dignità composta e rarefatta della scena denuncia un modo di essere ormai lontanissimo dal sanguigno *bios* filosofico greco: non più amor-disapienza che si incarna coerentemente nella vita del filosofo, ma una sapienza sempre più legata alla parola scritta, sempre più autonoma e indipendente rispetto alle scelte di vita dell'autore. La reinterpretazione di Raffaello – certo mediata dai circoli neoplatonici di Firenze – mostra nella maniera più chiara quanto ormai il volto della filosofia sia cambiato. E il dito levato di Platone, che ritroveremo nel Settecento in un dipinto di David raffigurante la morte di Socrate (vedi tav. 8), incarna plasticamente il dogmatismo decisamente antisocratico assunto poi dal pensiero filosofico.

Bibliografia ragionata

Edizioni critiche citate nel testo

Diels H. e Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Zürich 1985.

Gentili B., *Anacreon*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1958.

– e Prato C., *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, 2 voll., 2^a ed., Teubner, Leipzig 1985-88.

Kassel R. e Austin C., *Poetae Comici Graeci*, 8 voll., de Gruyter, Berlin-New York 1983-2001.

Maehler H., *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, Teubner, Leipzig 2003 (11^a ed. rivista).

Magnelli E., *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*, Dipartimento di Scienze dell'antichità Giorgio Pasquali, Firenze 1999.

Merkelbach R. e West M.L., *Fragmenta hesiodea*, Oxford University Press, Oxford 1967.

Page D.L., *Poetae Melici Graeci*, Clarendon Press, Oxford 1962.

Pfeiffer R., *Callimachus*, vol. 1, *Fragmenta*, Clarendon Press, Oxford 1949 (ristampe: Amo Press, New York 1979; Clarendon Press, Oxford 1985).

Powell J.U., *Collectanea Alexandrina*, Reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae 323-146 A.C., Clarendon Press, Oxford 1925 (ristampa: Ares Publisher, Chicago 1981).

Radt S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4, *Sophocles*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977.

Snell B. e Maehler H., *Pindarus. Carmina cum fragmentis*, 2 voll., Teubner, Leipzig 1971-1975.

Voigt E.-M., *Sappho et Alcaeus*, Polak & Van Gennepp, Amsterdam 1971.

Von Arnim J., *Stoicorum Veterum Fragmenta*, 2 voll., Teubner, Leipzig 1903-1924.

West M.L., *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, 2 voll., 2^a ed., Clarendon Press Oxford 1989-1992.

Saggi citati nel testo

Abbagnano N., *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino 1971.

- Accornero L. (a cura di), *Dizionario di italiano*, De Agostini, Novara 2004.
- Armstrong A.H., *Introduzione alla filosofia antica* (1957), Il Mulino, Bologna 1999.
- Baricco A., Omero, *Iliade*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Berlin I., *Due concetti di libertà* (1958), in: Berlin I., *Libertà*, a cura di H. Hardy, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 169-222.
- *Libertà* (1995), in: Berlin I., *Libertà*, a cura di H. Hardy, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 289-92.
 - *La nascita dell'individualismo greco* (1998), in: Berlin I., *Libertà*, a cura di H. Hardy, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 293-327.
- Bengtson H., *Storia greca* (1977), 2 voll., Il Mulino, Bologna 1989.
- Bernal M., *Atena nera: le radici afroasiatiche della civiltà classica* (1987-1991), 2 voll., Pratiche, Parma 1991-1994.
- Berti E., *Profilo di Aristotele*, Edizioni Studium, Roma 1979.
- Bianchi Bandinelli R., *L'artista nell'antichità classica* (1979), in: Coarelli F. (a cura di), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 51-72.
- Bobbio N., *Eguaglianza e libertà*, Einaudi, Torino 1995a.
- *Il futuro della democrazia*, Einaudi, Torino 1995b.
- Burkert W., *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, «Greek Byzantine and Roman Studies», vol. 7, pp. 87-121 (1966).
- *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica* (1972), Boringhieri, Torino 1981.
- Burzachechi M., *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, «Epigraphica», vol. 24, pp. 3-54 (1962).
- Cambiano G., *Platone e le tecniche*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Canfora L., Introduzione, in Demostene, *Discorsi e lettere*, vol. 1, *Discorsi all'assemblea*, Utet, Torino 1974, pp. 9-98
- *Prima lezione di storia greca*, Laterza, Roma-Bari 2000.
 - *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Laterza, Roma-Bari 2006a.
 - *La natura o la legge?*, in: Dionigi I. (a cura di), *La legge sovrana. Nomos basileus*, Rizzoli, Milano 2006b, pp. 55-61.
- Carandini A., *La fatica e l'ingegno* (1979), in: Coarelli F. (a cura di), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 155-203.
- Carter I. e Ricciardi M., Introduzione, in: Carter I. e Ricciardi M. (a cura di), *L'idea di libertà*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 5-18.

- Cartledge P., *The Greek Religious Festivals*, in: Easterling P.E. e Muir J.V. (a cura di), *Greek Religion and Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 98-127.
- Casanova G., *Storia della mia vita* (1798), ed. it. a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1984.
- Coarelli F. (a cura di), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Codrington R.H., *The Melanesians: Studies in Their Anthropology and Folklore*, Clarendon Press, Oxford 1891.
- Colli G., *La sapienza greca*, vol. 1, Adelphi, Milano 1977.
- Constant B., *La libertà degli antichi paragonata a quella dei moderni* (1819), ed. it. a cura di G. Paoletti, Einaudi, Torino 2005.
- Croce B., *Teoria e storia della storiografia* (1917), Adelphi, Milano 1987.
- De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie, Firenze 1998.
- Diels H. e Kranz W., *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006.
- Eliade M., *Trattato di storia delle religioni* (1948), Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- Ferrari F., *Lirici greci*, Cappelli, Bologna 1981.
- Finley M., *La democrazia degli antichi e dei moderni* (1972), Laterza, Roma-Bari 2005.
– Foreword, in: Easterling P.E. e Muir J.V. (a cura di), *Greek Religion and Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. XIII-XX.
- Fusillo M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Scandicci 1996.
- Geertz C., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* (1988), Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Gould J., *On Making Sense of Greek Religion*, in: Easterling P.E. e Muir J.V. (a cura di), *Greek Religion and Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 1-33.
- Hadot P., *Che cos'è la filosofia antica?* (1995), Einaudi, Torino 1998.
- Hanson V.D. e Heath J., *Who Killed Homer? The Demise of Classical Education and the Recovery of Greek Wisdom*, The Free Press, New York 1998.
- Harrison J.H., *Themis. Uno studio sulle origini sociali della religione greca con un excursus sulle forme rituali nella tragedia greca di Gilbert Murray e un capitolo su*

L'origine dei Giochi Olimpici di F.M. Cornford, ed. it. a cura di G. Scalera
McClintock, Città del Sole, Napoli 1996.

Kakridis I.Th., *Oi Archaioi Ellines sti neoelliniki laiki paradosi*, Morfotiko Idryma
Ethnikis Trapezas, Athina 1978.

Lanza D., *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli, Liguori 1979.

– *Dimenticare i Greci*, in Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol.
3, *I Greci oltre la Grecia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 1443-64.

Lévy E., *L'artisan dans la politique d'Aristote*, «Ktema», vol. 4, pp. 31-46 (1979).

Longo O., *La storia la terra gli uomini. Saggi sulla civiltà greca*, Marsilio, Venezia 1987.

Lüsebrink H.-J., *Civilizzazione*, in Ferrone V. e Roche D. (a cura di), *Illuminismo.*
Dizionario storico, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 168-76.

Michaud Y., *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris
2003.

Murray G., *The Rise of Greek Epic*, Clarendon Press, London 1907.

Musti D., *Storia greca*, Laterza, Roma-Bari 1995.

Nestle W., *Vom Mythos zum Logos: Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von*
Homer bis auf die Sophistik und Sokrates, Kröner, Stuttgart 1940.

Nicolai F., *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV secolo a.C. e i nuovi*
generi della prosa, Quasar, Roma 2004.

Nietzsche F., *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali* (1881), Adelphi, Milano 1978.

Ober J., *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology, and the Power of the*
People, Princeton University Press, Princeton 1992.

– *Learning from Athens: Democracy by Design*, «Boston Review», vol. 31, pp. 13-17
(marzo-aprile 2006).

Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Bollati Boringhieri,
Torino 2006.

Pinelli A., *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «Lettres à Miranda» di Quatremère de*
Quincy, «Ricerche di Storia dell'Arte», vol. 8, pp. 43-62 (1978-1979).

Ricciardelli G., Introduzione, in: *Inni orfici*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori,
Milano 2002, pp. XI-XLVIII.

Richter G.M.A., *Kouroi: Archaic Greek Youths: A Study of the Development of the*
Kouros Type in Greek Sculpture, Phaidon, London 1960.

Rispoli M.G., *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli, Liguori 1987.

- Saïd S., *Introduzione alla mitologia greca* (1994), Editori Riuniti, Roma 1998.
- Sassi M.M., *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- Scarpi P., Introduzione, in: *Le religioni dei misteri*, vol. 1, *Eleusi, dionisismo, orfismo*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 2002, pp. xi-li.
- Serpa F. (a cura di), *Nietzsche Rohde Wilamowitz Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Sansoni, Firenze 1972 (contiene *La nascita della tragedia* di Nietzsche e le reazioni critiche negli anni seguenti alla sua pubblicazione nel 1872).
- Settis S., *La trattatistica delle arti figurative*, in: Cambiano G., Canfora L. e Lanza D. (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, t. 2, *L'Ellenismo*, Salerno, Roma 1993, pp. 469-98.
- Introduzione, in Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. 1, *Noi e i Greci*, Einaudi, Torino 1996, pp. XXVII-XXXIX.
- *Futuro del «classico»*, Einaudi, Torino 2004.
- Sini C., *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*, Jaca Book, Milano 2004.
- Snell B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1948), Einaudi, Torino 1963 (il titolo originale, tradotto più fedelmente nel testo, è *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*).
- Spengler O., *Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia mondiale* (1918-1922), Guanda, Parma 1999.
- Steiner D., *Pindar's «Oggetti Parlanti»*, «Harvard Studies in Classical Philology», vol. 95, pp. 159-80 (1993).
- Strauss L., *The City and the Man*, Chicago University Press, Chicago 1964.
- Trabattoni F., *La verità nascosta. Oralità e scrittura in Platone e nella Grecia classica*, Carocci, Roma 2005.
- Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche* (1953), ed. it. a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1967.

Approfondimenti

Capitolo primo *Civiltà*

Le traduzioni dal *Ciclope* di Euripide sono tratte da Euripide, *Ciclope, Reso*, a cura di G. Zanetto, Mondadori, Milano 1998. La traduzione dal *Timeo* di Platone, con qualche modifica, è tratta da Platone, *Timeo*, a cura di G. Lozza, Mondadori, Milano 1994. Il racconto di Márquez menzionato nel paragrafo 1.1. «Perduto amore...» è *Un giorno dopo sabato*, nel volume *Nessuno scrive al Colonnello* (1996), Mondadori,

Milano 2001 (e menzionato in D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Cortina, Milano 1998).

Attualmente sono in commercio diverse introduzioni alla civiltà greca. Attento agli usi ideologici nella contemporaneità è il libro di Settis sul futuro del classico, sopra citato in bibliografia, da cui – oltre che dal parimenti citato saggio di Lanza *Dimenticare i Greci* – si sono tratti alcuni spunti. Una raccolta di saggi sullo stesso tema, ad opera di intellettuali provenienti da campi diversi, è I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Rizzoli, Milano 2002; di taglio più giornalistico R. Andreotti, *Classici elettrici. Da Omero al tardoantico*, Rizzoli, Milano 2006. A metà fra introduzione alla civiltà classica e riflessione sul nostro rapporto con l'antichità si colloca il libro di M. Beard e J. Henderson, *I classici. Il mondo antico e noi* (1995), Laterza, Roma-Bari 2005. Per un'introduzione corposa ad alcuni aspetti del mondo greco (canto epico, polis, oracoli, immagini e poesia, agorá e santuario, organizzazione del sapere, trasmissione del testo), si veda M. Vetta, *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Carocci, Roma 2001. Un'introduzione generale di media lunghezza è T. Cahill, *Come i Greci fondarono l'Occidente* (2003), Fazi, Roma 2005. L'opera – il cui titolo originale è assai diverso (*Sailing the Wine-dark Sea. Why the Greeks Matter*) – è parte di una serie dedicata alle grandi civiltà del passato alla base del presente, secondo il punto di vista di un non-specialista (narrazione fresca, ma non sempre esente da imprecisioni). Un'introduzione elementare alla civiltà greca con particolare attenzione all'iconografia (nella serie «Dizionari delle civiltà») offre S. Ratto, *Grecia*, Electa, Milano 2006. Un divertente volume sulla vita quotidiana dei Greci classici è U. Albin, *Atene segreta. Delitti, golosità, donne e veleni nella Grecia classica*, Garzanti, Milano 2002. Sulla filologia, le trattazioni sono in genere molto specialistiche. Relativamente accessibile ai profani è però H.G. Nesselrath (a cura di), *Introduzione alla filologia greca* (1997), Salerno, Roma 2004 (il libro è in effetti dedicato alla filologia in senso ampio, con capitoli sulla storia dei testi, della filologia greca, della lingua greca, della letteratura greca, del mondo greco, della religione greca, della filosofia e scienze greche, dell'arte greca).

Capitolo secondo *Limiti geografici e cronologici*

Per un primo approccio alla storia greca, si consiglia il volume di L. Canfora, *Prima lezione di storia greca*, Laterza, Roma-Bari 2000. L. Braccisi, *Guida allo studio della storia greca*, Laterza, Roma-Bari 2005, adeguandosi alla nuova didattica universitaria, offre spunti e coordinate per affrontare le principali tematiche storiche, con una panoramica sulle fonti e il loro uso e sulle metodologie della disciplina. Nello stesso spirito è concepito anche *Guida alla storia greca. Fonti, strumenti, problemi*, Carocci, Roma 2002, di A. Magnelli, che propone pure un ampio repertorio di strumenti bibliografici e di risorse elettroniche per approfondire lo studio storico. Relativamente alla storiografia antica, una panoramica generale, che spazia dalla Ionia del VI secolo a.C. agli storici dell'età imperiale del III secolo d.C.,

è offerta da M. Bettalli, *Introduzione alla storiografia greca*, Carocci, Roma 2002. Di L. Canfora si può leggere *La storiografia greca*, Bruno Mondadori, Milano 1999. Rivolto alla ricezione moderna è poi lo studio di C. Ampolo, *Storie greche. La formazione moderna della storiografia sugli antichi Greci*, Einaudi, Torino 1997. Limitato all'opera erodotea è invece il libro di M. Dorati, *Storie di Erodoto: etnografia e racconto*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa 2000, che può essere utilmente integrato con la lettura di G. Bodei Giglioni, *Erodoto e i sogni di Serse: l'invasione persiana d'Europa*, Donzelli, Roma 2002, in cui l'autrice cerca, tramite la mediazione del testo, di guardare alla storia greca dalla prospettiva orientale-persiana. Per Tucidide si rimanda all'agile volume di L. Canfora, *Il mistero di Tucidide*, Adelphi, Milano 1999, che, in ottica romanzata, ricostruisce la biografia dello storico nel quadro della tumultuosa vita politica ateniese. Sulla prospettiva storiografica tucididea si può inoltre utilmente leggere J. De Romilly, *La costruzione della verità in Tucidide* (1990), La Nuova Italia, Scandicci 1995. Tra i manuali di storia greca più recenti, segnaliamo D. Musti, *Storia greca*, Laterza, Roma-Bari 1995; D. Lotze, *Storia greca dalle origini all'età ellenistica*, Il Mulino, Bologna 1998; A. Mastrocinque, *Manuale di storia greca*, Clueb, Bologna 2002; C. Orrieux e P. Schmitt Pantel, *Storia greca*, Il Mulino, Bologna 2003; C. Bearzot, *Manuale di storia greca*, Il Mulino, Bologna 2005; L. Braccesi, F. Cordano, M. Lombardo e A. Mele, *Storia greca: lineamenti essenziali*, Monduzzi, Bologna 2006.

Capitolo terzo I generi della poesia

Per i passi riportati nel capitolo, ci si è avvalsi delle seguenti traduzioni, in ordine di citazione:

Dionisio Longino, *Del Sublime*, a cura di C.M. Mazzucchi, Rizzoli, Milano 1992.

Omero, *Odissea*, traduzione di G.A. Privitera e commento di J.B. Hainsworth, Fondazione Valla-Mondadori, Milano 1982.

Esiodo, *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi, Torino 1998.

Aristotele, *Opere*, vol. 10, t. 2, *Poetica*, traduzione di M. Valgimigli, a cura di P. Donini, Laterza, Roma-Bari 1997.

Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, a cura di G. Agosti, Rizzoli, Milano 2004.

Proclo, *Inni*, a cura di D. Giordano, Sansoni, Firenze 1957.

Lirici greci, vol. 3, *Poeti giambici*, a cura di A. Aloni, Mondadori, Milano 1993.

Callimaco, *Opere*, vol. 1, *Inni, Epigrammi, Ecalle*; vol. 2, *Aitia, Giambi, frammenti elegiaci minori, frammenti di sede incerta*, a cura di G.B. D'Alessio, Milano 1996.

Lirici greci, vol. 4, *Alcmane, Stesicoro, Simonide*, a cura di A. Aloni, Mondadori, Milano 1994.

Lirici Greci, a cura di F. Sisti, con un'introduzione di U. Albini, Garzanti, Milano 1999.

I lirici greci, a cura di F.M. Pontani, Einaudi Torino 1976.

Teocrito, *Idilli ed epigrammi*, a cura di B. Palumbo-Stracca, Rizzoli, Milano 1993.

Per quanto riguarda l'epica omerica e la sua realtà storica, R. Di Donato in *Esperienza di Omero: antropologia della narrazione epica*, Nistri Lischi, Pisa 1999, scompone il racconto omerico per rintracciarne i fondamenti antropologici. Dello stesso autore ora c'è anche il più recente, *Geografia e storia della letteratura greca arcaica*, La Nuova Italia, Scandicci 2001. Sulla *humus* culturale da cui nasce l'epica arcaica, vedi S. Fornaro, *Percorsi epici. Agli inizi della letteratura greca*, Carocci, Roma 2003. Sulla società dell'*Odissea*, vedi E. Cantarella, *Itaca. Eroi, donne, vendette tra potere e diritto*, Feltrinelli, Milano 2004. Su Esiodo la più recente e attenta introduzione è quella premessa al volume, curato da G. Arrighetti, *Esiodo, Opere*, Einaudi-Gallimard, Torino 1998, corredato anche da un ampio commento. Sui modi di produzione e di fruizione della lirica arcaica, rimane ancora insuperata la monografia, recentemente pubblicata in edizione riveduta, di B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano 2006. Un'ampia antologia commentata e utilizzabile anche senza conoscere il greco classico è quella di C. Neri, *La lirica greca*, Carocci, Roma 2004. Gli sviluppi della poesia ellenistica, nei loro debiti con la tradizione e nella loro influenza sulla letteratura latina, vengono infine presi in esame nell'attento e originale studio di M. Fantuzzi e R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro ad Augusto*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Capitolo quarto *Il teatro*

I testi teatrali greci (tragedia, dramma satiresco, commedia antica e nuova) sono disponibili, in traduzione italiana, nelle seguenti edizioni:

Il teatro greco. Tragedie, con un saggio introduttivo di G. Paduano, Rizzoli, Milano 2006.

Eschilo, Sofocle, Euripide, *Drammi satireschi*, a cura di O. Pozzoli, con una premessa di G. Zanetto, Rizzoli, Milano 2004.

Aristofane, *Le commedie*, a cura di B. Marzullo, Newton & Compton, Roma 2003.

Menandro e la commedia nuova, a cura di F. Ferrari, Einaudi, Torino 2001.

Il contesto agonale delle Grandi Dionisie e delle Lenae è ricostruito nell'accurato volume di A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene* (1968), La Nuova Italia, Firenze 1996, un classico purtroppo oggi fuori catalogo. Lo stesso destino è toccato a A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci* (1972), Il Mulino, Bologna 1996, opera – ricca di dati e notizie – di un grande studioso della letteratura greca antica, la cui

produzione viene tra l'altro passata in rassegna da V. Citti nella «Introduzione all'edizione italiana» che apre il libro. Di più facile reperibilità è il volume D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Il Saggiatore, Milano 1997, che può fornire un utile primo sguardo d'insieme sulla produzione tragica. V. Di Benedetto e E. Medda, con *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, propongono invece una più specifica ricostruzione degli elementi visivi del dramma antico, non immediatamente percepibili dalla lettura del testo scritto; si passa così da una panoramica sul teatro di Dioniso al probabile allestimento scenico delle tragedie giunte fino a noi. Agli aspetti materiali della messa in scena è molto attento anche M. Di Marco, nel suo volume *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma 2000. Il recentissimo D. Susanetti, *Il teatro dei Greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Carocci, Roma 2003 illustra invece le rielaborazioni del patrimonio mitico tradizionale nel teatro dei tragici e dei comici. Sui meccanismi narrativi del mito drammatizzato e sulle aspettative del pubblico davanti al «tragico» si sofferma anche D. Del Corno in *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Cortina, Milano 1998. Il libro di G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia 2003 nasce invece dall'intento di liberare la tragedia antica dalle «incrostazioni» ideologiche e storiche delle interpretazioni moderne, calando gli autori e le loro opere nella realtà viva e pulsante della *polis* e ricostruendone attentamente i rapporti con l'attualità nonché le reciproche relazioni. Infine, un buon punto di partenza per avvicinare l'opera di Aristofane è il volume di G. Mastromarco comparso nella collana «Gli scrittori» (destinata a fornire un primo approccio scientifico ai grandi autori), *Introduzione a Aristofane*, Laterza, Roma-Bari 1994.

Capitolo quinto *I generi della prosa*

Le traduzioni della *Retorica* sono tratte da Aristotele, *Retorica*, a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano 1996.

Per la prosa dei presocratici e dei sofisti si rimanda alla bibliografia del capitolo 11. Per il dialogo socratico, vedi L. Rossetti e O. Bellini (a cura di), *Logos e logoi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991. Per Platone scrittore, vedi G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione* (1991), Argo, Lecce 1996 e P. Friedländer, *Platone* (1954), Bompiani, Milano 2004; sui miti platonici, F. Ferrari, *I miti di Platone*, Rizzoli, Milano 2006. Per la visione aristotelica della letteratura, vedi P.L. Donini, *La tragedia e la vita. Saggi sulla poetica di Aristotele*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Relativamente alla prosa retorica, nel 1996 è uscita la terza edizione del volume di A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Laterza, Roma-Bari 1996. Per Lisia, può essere fruttuoso consultare l'introduzione alla traduzione italiana delle *Orazioni*, curata da E. Medda, *Orazioni (I-XV)* e *Orazioni (XVI-XXXIV. Frammenti)*, Rizzoli, Milano 1991-1995, che mette in luce sia l'importanza dell'oratore per lo squarcio

che ci offre sulla società ateniese, sia il suo peculiare stile retorico. Analogamente, l'attività di Demostene è passata al vaglio insieme alle dinamiche assembleari e giudiziarie della politica ateniese dall'introduzione di L. Canfora ai volumi da lui curati dei *Discorsi e Lettere*, vol. 1, *Discorsi all'assemblea* (1974), Utet, Torino 1995 e vol. 2, *Discorsi in tribunale*, Utet, Torino 2000. Sull'opera isocratea, rispettivamente nelle sue componenti politiche e letterarie, molto utili sono i due saggi di A. Masaracchia, *Isocrate: retorica e politica*, GEI, Roma 1995 e di F. Nicolai, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV secolo a.C. e i nuovi generi della prosa*, Quasar, Roma 2004. Sugli aspetti erotico-narrativi del romanzo greco, invece, si può leggere A. Stramaglia (a cura di), *Antiche trame greche d'amore*, Levante, Bari 2000, mentre globalmente sul suo sviluppo, sulla letterarietà del genere e sulla struttura narrativa (con paragoni che si spingono fino alla modernità), si può consultare L. Graverini, W. Keulen e A. Barchiesi, *Il romanzo antico*, Carocci, Roma 2006. La raccolta curata da G. Zanetto e P. Ferrari, *Le storie di Mileto*, Mondadori, Milano 1995 si propone di far luce sulla piccante produzione novellistica di Aristide di Mileto.

Capitolo sesto *Il mito*

Le traduzioni da Esiodo sono tratte con alcune modifiche da Esiodo, *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi-Gallimard, Torino 1998.

Il paragrafo 6.1. «Si può definire il mito?», nel raccontino indiano e nel riferimento a Wittgenstein, è ispirato a E. Csapo, *Theories of Mythology*, Blackwell, Malden 2005. Il gioco di parole su Nestle nel paragrafo 6.6. «Cielo a pecorelle?» è tratto da G.W. Most, *From Logos to Mythos*, in R. Buxton (a cura di), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 25-46.

La *Biblioteca* di Apollodoro è pubblicata in edizione economica da Mondadori, Milano 1998, a cura di M. Cavalli, con un'introduzione alla mitografia greca. Fra le riscritture moderne dei miti greci, ricordiamo quella ormai celebre di G. Galasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1991. Una sorta di guida mitologica alla Grecia, con un racconto che adotta un criterio geografico, offrono D. Del Corno e L. Del Corno, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dei, eroi e poeti*, Mondadori, Milano 2001. Di prossima pubblicazione M. Bettini, *C'era una volta il mito*, Sellerio, Palermo 2006, che raccoglie in forma di libro una serie di racconti radiofonici. Il libro di M. Bettini ed E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2003, è un curioso esperimento che unisce il genere del racconto (Bettini) a quello del saggio divulgativo (Pellizer), per offrire al pubblico un accesso pieno a un famosissimo mito. J.P. Vernant, dal canto suo, cerca di riscoprire la semplicità e la meraviglia dell'antica affabulazione mitica in *C'era una volta Ulisse: e anche Perseo, Polifemo, Circe e Medusa* (2004), Einaudi, Torino 2006, portando avanti un discorso già cominciato con *L'universo, gli dèi, gli uomini* (1999), Einaudi, Torino 2005. Oltre al volume di S. Saïd citato nel testo, fra le introduzioni

alla mitologia ricordiamo F. Graf, *Il mito in Grecia* (1985), Laterza, Roma-Bari 2002. Un dizionario etimologico del mito greco, corredato di immagini, è disponibile online all'indirizzo <http://www.units.it/~grmito/>, curato dal «Gruppo triestino di ricerca sul mito e la mitografia». Su carta, si veda invece L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica*, Baldini & Castoldi, Milano 1997. Molto economici A. Cerinotti, *Dizionario illustrato di mitologia*, Gribaudo, Asti 2002, e A.M. Carassiti, *Dizionario di mitologia classica*, Newton & Compton, Roma 2005. Attento alla ricezione dei miti in età moderna è A. Ferrari, *Dizionario di mitologia*, Utet, Torino 2002. Per una presentazione ragionata delle interpretazioni moderne del mito, vedi J. Ries, *Il mito e il suo significato*, Jaca Book, Milano 2005, e anche la bibliografia del capitolo 7.

Capitolo settimo *La religione*

Un'ottima presentazione generale dei vari aspetti della religione greca è quella di W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica* (1977), a cura di G. Arrigoni, Jaca Book, Milano 2003. Più compilativo è invece S. Price, *Le religioni dei Greci*, Il Mulino, Bologna 2002. J.P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica* (1990), a cura di R. Di Donato, Donzelli, Roma 2003 spiega attentamente i legami della religione greca con la *polis*, la sua economia e il suo *nomos*, nell'assenza di qualsiasi rivelazione salvifica. Indaga la dimensione psicologica delle manifestazioni religiose, analizzate come «fenomeno sociale totale», il volume di R. Di Donato, *Hiera. prolegomena ad uno studio antropologico della religione greca: periodo arcaico e classico*, Plus, Pisa 2001. La definizione della sfera del sacro, a cui si accenna nel paragrafo 7.1. «Il sacrificio», è stata approfondita da M. Eliade in *Il sacro e il profano* (1957), Bollati Boringhieri, Torino 2006. L'opera di Frazer è disponibile in traduzione italiana: *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003. L'introduzione di Mary Douglas si sofferma sui giudizi, non sempre positivi, che la posterità ha dato del lavoro di Frazer. Un'idea di questo dibattito si può avere leggendo L. Wittgenstein, *Note sul ramo d'oro di Frazer* (1967), Adelphi, Milano 2000. Di Gilbert Murray è stato ripubblicato recentemente *Five Stages of Greek Religion* (1925), Dover, New York 2003, che sintetizza alcune delle conclusioni dei ritualisti sulla fase pre-olimpica della religione greca. Per una contestualizzazione della sfida lanciata da Jane Helen Harrison all'*establishment* filologico, con l'irruzione violenta dei «selvaggi» nel sereno panorama dominato dalle divinità olimpie, si rimanda al saggio di G. Scalera McClintock, *La natura come norma. Antropologia e studi classici all'inizio del Novecento*, premesso all'edizione italiana di *Themis* citata in bibliografia. Nel saggio viene anche messo in evidenza il silenzio sul lavoro della Harrison nel periodo che va dal 1927 al 1960, e lo stigma che spesso ancora pesa sui ritualisti, accusati di sguazzare nel «fango dell'ellenismo antropologico». L'introduzione non manca comunque di sottolineare i debiti culturali verso *Themis* (e la sua autrice) di autori come Thomas Stern Eliot, David Herbert Lawrence e Virginia Woolf. Del resto la Harrison era imbevuta dello spirito del tempo e la sua attività risente di alcuni temi chiave dibattuti in quegli anni: il

femminismo, ispirato anche all'idea del matriarcato primitivo, elaborata da Johann Jacob Bachofen in un celebre volume del 1861, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* (2 voll., Einaudi, Torino 1988; ora anche, con il sottotitolo più accattivante di *Storia e mito tra Oriente e Occidente*, Marinotti, Milano 2004); la contrapposizione tra irrazionalità dionisiaca e ordine apollineo, esposta nella *Nascita della tragedia* (Adelphi, Milano 1977) di Friedrich Nietzsche (1872); l'attenzione per la dimensione escatologica presso gli antichi, alimentata a fine Ottocento dal filologo Erwin Rohde, con la pubblicazione, tra il 1891 e il 1894, del fondamentale *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i greci* (2 voll., Laterza, Roma-Bari 2006). Per i dettagli relativi ai dodici dei una buona guida alle fonti è stato il libro di C.R. Long, *The Twelve Gods of Greece and Rome*, Brill, Leiden 1987. Sulla soteriologia nell'antichità, un utile approfondimento si può trovare in G. Sfameni Gasparro, *Oracoli, profeti, sibille: rivelazione e salvezza nel mondo antico*, LAS, Roma 2002. Nel 2003 Sansoni (Firenze) ha ripubblicato, con bibliografia aggiornata, la fondamentale opera di E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale* (1946), che a suo tempo aveva finalmente colmato la distanza tra antropologia e filologia, spiegando la convivenza nel pensiero greco di istanze spesso contrapposte (religione olimpica vs. misteri e orfismo; il dionisismo ecc.).

Capitolo ottavo *L'arte*

Fra i manuali più recenti di storia dell'arte greca, possiamo ricordare – oltre al classico J. Charbonneaux, R. Martin e F. Villard, *La Grecia arcaica (620-480)* (1968), Rizzoli, Milano 2003; *La Grecia classica (480-330)* (1969), Rizzoli, Milano 2004; *La Grecia ellenistica (330-50)* (1970), Rizzoli, Milano 2005 – c'è A. Giuliano, *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998. Sulle fonti antiche per la storia dell'arte si può adesso consultare M.L. Gualandi, *Le fonti per la storia dell'arte. L'antichità classica*, Carocci, Roma 2001. Sul linguaggio e i codici figurativi dell'arte greca e sulla «grammatica» della relazione con il pubblico è centrato il libro di C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino 2006. J. Boardman, *Archeologia della nostalgia: come i greci reinventarono il loro passato* (2002), Bruno Mondadori, Milano 2004 esamina invece la ricostruzione del passato mitico elaborata all'inizio dell'età classica. L'osservazione relativa al rispecchiamento dei simposiasti nella decorazione della coppa di Duride deve molto a F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Paris 1987. Per la comprensione dei diversi atteggiamenti, platonico e aristotelico, verso l'arte «contemporanea» è stata molto utile la lettura di F. Adorno, *Studi sul pensiero greco*, Sansoni, Firenze 1966, che, dietro al titolo generico, nasconde una prima parte dedicata a «Le arti in Platone e Aristotele». Indispensabile, per quanto riguarda ancora questa tematica in Platone, E. Cassirer, *Eidos e eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone* (1924), Cortina, Milano 1998. Sui concetti di *eidos*, arte come imitazione della natura, individuazione del modello interno, sguardo retrospettivo verso l'antico si è soffermata con conclusioni almeno in parte diverse

dalle nostre) anche D. Sacco nel saggio *Mimesis e tradizione classica*, pubblicato in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 43-74. Il volume curato dalla Centanni si sofferma sulla trasmissione del classico nell'universo figurativo delle epoche successive, fino all'immaginario delle campagne pubblicitarie più attuali. Il ruolo della fantasia nel processo creativo è esplorato, partendo dalla condanna platonica per arrivare all'esaltazione della seconda sofistica, da M.G. Rispoli, nel saggio già citato nel testo e in bibliografia, illuminante specie per la chiara ricostruzione del pensiero sull'arte nelle scuole post-aristoteliche. Sull'argomento del ritratto dell'intellettuale rimane invece indispensabile P. Zanker, *La maschera di Socrate* (1995), Einaudi, Torino 1997. Sulla rinascita dell'arte in Plinio e sull'inquadramento delle fonti, si può vedere F. Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Quasar, Roma 1996, che si sofferma sul tema alle pp. 55-59 «“Morte” e “rinascita” dell'arte. Politica e cultura in Grecia negli anni della conquista romana». Del «perduto amore» di Winckelmann e dell'eterno ciclo di morte e rinascita che investe la storia dell'arte parla G. Didi-Huberman nel capitolo «L'arte muore, l'arte rinasce: la storia ricomincia (da Vasari a Winckelmann)» che apre il volume *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006 (pp. 13-27). Sull'interazione tra letteratura e rappresentazione visiva, tutti gli studi più significativi, da cui derivano diversi spunti della nostra trattazione, sono di area anglosassone: si segnala in particolare H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, Routledge, New York-London 1994. Dello stesso autore, l'articolo *Phidias kallos and mégethos*, «Maia», vol. 55, pp. 87-90 (2003) ha fornito alcuni elementi per la stesura del paragrafo 8.9. «Parola e immagine: albori di una critica d'arte». Dal volume di Shapiro è invece desunto lo schema che riassume le diverse strategie narrative in ambito figurativo, presente nel paragrafo 8.10. «Raccontare una storia». Sull'origine e gli sviluppi della narrazione continua un ottimo punto di partenza è stato H. Froning, *Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut», vol. 103, pp. 169-89 (1988). Limitati (e comunque non aggiornati) risultano i contributi relativi all'arte figurativa in E.A. Havelock e J.F. Herschbell, *Arte e comunicazione nella Grecia antica* (1978), Laterza, Roma-Bari 2005.

Capitolo nono *Il canto e le Muse*

Le traduzioni da Esiodo sono tratte con alcune modifiche da Esiodo, *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi-Gallimard, Torino 1998. Le traduzioni dell'*Odissea* sono tratte da Omero, *Odissea*, prefazione di F. Codino, versione di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950.

Il paragrafo 9.3. «Aedi e narratori nell'*Odissea*» si rifà alla nitida esposizione di M. Curti, curatrice di Omero, *Odissea*, Libro XII, Cappelli, Bologna 1999 (p. 13). Il merito di avere riconosciuto la struttura delle avventure di Odisseo va a J.D. Niles,

Patterning in the Wanderings of Odysseus, «Ramus», vol. 7, pp. 46-60 (1978). La tesi è stata ripresa e sviluppata da G.W. Most, *The Structure and Function of Odysseus' Apologoi*, «Transactions of the American Philological Association», vol. 119, pp. 15-30 (1989), il quale ha messo opportunamente in luce la funzione retorica dei racconti di Odisseo alla corte dei Feaci. Una parentela fra le avventure di Odisseo e i viaggi degli storici è ravvisata nel bel libro di F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia* (1996), Einaudi, Torino 2002. L'interpretazione dell'epigramma di Archia nel paragrafo 9.10. «Epilogo: gli "angeli delle muse"» si deve a J. Svenbro, *La cigale et les fourmis. Voix et écriture dans une allégorie grecque*, «Opuscula Romana», vol. 18, pp. 7-21 (1990). La versione musicale della poesia *Ta sizikia* (*Le cicale*), citata nello stesso paragrafo, è tratta dall'album *To thalassinó Triphylli* (Lyra, 2003).

Per un'introduzione al simposio greco, vedi l'accurato D. Musti, *Il simposio*, Laterza, Roma-Bari 2001 e il romanzesco L. Della Bianca e S. Beta, *Oinos. Il vino nella letteratura greca*, Roma, Carocci 2002. Per una trattazione recente e riccamente documentata sulla performance musicale greca come insieme di poesia, musica e danza, vedi – oltre all'insostituibile libro di B. Gentili citato nella bibliografia al capitolo 3 – A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Scriptorium, Torino 1998, con ricca bibliografia. Le opere in italiano dedicate alla musica della Grecia antica sono tendenzialmente molto specialistiche. Fra le più accessibili, ricordiamo i due bei libri di A. Barker: *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di F. Perusino e E. Rocconi, ETS, Firenze 2002; *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, a cura di A. Meriani, Guida, Napoli 2005. Nonostante la scarsità delle testimonianze, non sono mancati tentativi di ricostruire la musica greca, come nel CD curato da S. Hagel e Ch. Harrauer, *Ancient Greek Music in Performance*, Vienna 2005. Saggi dei risultati si possono ascoltare al sito <http://www.oeaw.ac.at/kal/agm/index.htm>. Sugli aspetti visivi e gestuali della danza, vedi M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Scuola Normale Superiore, Pisa 2005.

Capitolo decimo *Politica e democrazia*

Per i lineamenti di storia più generali, si rimanda alla bibliografia del capitolo 2. Sulla schiavitù in Grecia un'imprescindibile fonte di ispirazione è stato M. Finley (a cura di), *La schiavitù nel mondo antico* (1968), Laterza, Roma-Bari 1990. Interessanti pagine sul lavoro e la sua rappresentazione in Grecia, si trovano in J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci: studi di psicologia storica* (1990), Einaudi, Torino 2001. Una bella panoramica sulla *metis*, l'intelligenza umana che si dispiegava nella pratica delle «professioni» all'interno della *polis*, si trova in M. Detienne e J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* (1974), recentemente riproposto da Laterza (Roma-Bari 2005). Sul concetto di libertà c'è anche M. Barberis, *Libertà*, Il Mulino, Bologna 1999, che dedica un paragrafo del primo capitolo «Libertà e schiavitù» all'*eleutheria* ateniese, interpretando tra l'altro l'epitafio di Pericle come

un'esaltazione della libertà individuale. Di segno opposto la posizione di F. Ingravallo nell'«Introduzione» a *Morire per la libertà. Gli epittaffi ateniesi tra V e IV secolo a.C.*, La Rosa, Torino 1996. La sua lettura degli epittaffi superstiti deve molto al monumentale saggio di N. Loraux, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene* (1981), Meltemi, Roma 1998 (il cui titolo originale, tradotto alla lettera, suona, significativamente, *L'invenzione di Atene*). Una buona raccolta di saggi sull'evoluzione dell'idea democratica è quella curata da J. Dunn, *La democrazia. Storia di un'idea politica dal VI secolo a.C. a oggi* (1992), Marsilio, Venezia 1995. Parte dal mito e dalla polis antica per arrivare alla Resistenza J.P. Vernant nei due saggi *Tra mito e politica* (1996), ed. it. a cura di G. Guidorizzi, Cortina, Milano 1998; *Senza frontiere. Memoria, mito e politica* (2004), prefazione di G. Guidorizzi, Cortina, Milano 2005. Rivolto alla ricezione è anche P. Vidal-Naquet, *La democrazia greca nell'immaginario dei moderni* (1990), Il Saggiatore, Milano 1996, che si sofferma tra l'altro sul pensiero e le ricerche di Moses Finley («Economia e società nella Grecia antica: il pensiero di Moses I. Finley», pp. 51-91), più volte evocato in questo libro. L'espressione «miraggio» usata nel paragrafo 10.5. «Sparta» rimanda alla classica indagine di F. Ollier, *Le mirage spartiate*, 2 voll., De Boccard, Paris 1934-43, corposissimo studio sull'idealizzazione della città laconica a partire dall'antichità. Decisamente più maneggevole il saggio introduttivo di E. Baltrusch, *Sparta* (1998), Il Mulino, Bologna 2002. Ancora sulla democrazia ateniese, si può consultare l'agile D. Musti, *Demokratia. Origini di un'idea*, Laterza, Roma-Bari 1995. Sulla progressiva partecipazione del cittadino alla vita dello Stato uno dei migliori contributi rimane quello di Ch. Meier, *La nascita della categoria del politico in Grecia* (1980), Il Mulino, Bologna 1988. Ricchi spunti sugli sviluppi delle istituzioni politiche ad Atene offre M.H. Hansen, *La democrazia ateniese nel IV secolo* (1991), ed. it. a cura di A. Maffi, LED, Milano 2003: il volume contiene una puntigliosa raccolta e classificazione delle testimonianze, ricostruisce le procedure legislative e giudiziarie e traccia un confronto tra la democrazia dell'«età dell'oro» e quella successiva alla guerra del Peloponneso. Infine, nel 2006 è uscita l'edizione italiana della biografia periclea di C. Mossé, *Pericle. L'inventore della democrazia* (2005), Laterza, Roma-Bari.

Capitolo undicesimo *Filosofia*

Le traduzioni dal *Protagora* di Platone, con modifiche minime, sono tratte da Platone, *Protagora*, a cura di A. Capra, La Nuova Italia, Firenze 2003.

Il riassunto del mito della caverna è tratto da J. Gaarder, *Il mondo di Sofia. Romanzo sulla storia della filosofia* (1991), Longanesi, Milano 1994. La citazione da Croce è tratta da M.M. Sassi, *La storia del pensiero*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. 1, *Noi e i Greci*, Einaudi, Torino 1996, pp. 743-69, un importante saggio da cui sono tratti spunti anche per il paragrafo 11.4. «La nascita della (parola) filosofia». Il concetto di «filosofocentrismo», menzionato nel paragrafo 11.1. «Eterna giovinezza», è un conio di G. Cambiano, che se ne serve nel saggio *Il filosofo*, nei citati *Greci* a cura di S. Settis (pp. 815-47), sulla scorta di un importante

volume intitolato *Il ritorno degli antichi*, Laterza, Roma-Bari 1988. L'intervista a Emanuele Severino citata nel paragrafo 10.2 «Padri e figli» si può leggere all'indirizzo web <http://www.filosofico.net/intervistaseverino.htm>. Sempre Cambiano, invece, ha sviluppato nella maniera più chiara il concetto di filosofia come *bios*, qui trattato a partire dal citato paragrafo 11.4., in particolare nella chiara e illuminante introduzione a *La filosofia in Grecia e a Roma*, Laterza, Roma-Bari 1983. Per la filosofia come viaggio, importanti spunti si sono tratti da M.M. Sassi, *Il viaggio e la festa. Note sulla rappresentazione dell'ideale filosofico della vita*, in G. Camassa e S. Fasce (a cura di), *Idea e realtà del viaggio*, ECIG, Genova 1991, pp. 17-36; S. Montiglio, *Wandering in Ancient Greek Culture*, Chicago University Press, Chicago 2005. Per il filosofo-cicala, si sono riproposte le conclusioni di A. Capra, *Il mito delle cicale e il motivo della bellezza sensibile nel Fedro*, «Maia», vol. 52, pp. 225-47 (2000). L'immagine dei dialoghi platonici come trittico, nel paragrafo 11.7. «Il viaggio e la scuola. Platone» è tratto da A. Capra, *Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone*, in M. Bonazzi e F. Trabattoni (a cura di), *Platone e la tradizione platonica*, Cisalpino, Milano 2003, pp. 3-30. Il nesso fra la *Scuola di Atene* e il *Protagora*, nel paragrafo 11.8. «Aristotele e la fine del meraviglioso viaggio», è tratta da G.W. Most, *Leggere Raffaello. La Scuola di Atene e il suo pre-testo*, Einaudi, Torino 1999 (che riprende – relativamente al dipinto nell'aula di Aristotele – la tesi di J. Jackson, *Aristotle's Lecture-room and Lectures*, «Journal of Philology», vol. 35, 1920, pp. 195-96 [1920]).

Per una sintesi breve e precisa del pensiero greco, vedi F. Trabattoni, *La filosofia antica. Profilo critico-storico*, Carocci, Roma 2002; G. Cambiano, *Storia della filosofia antica*, Laterza, Roma-Bari 2004; P. Donini e F. Ferrari, *L'esercizio della ragione nel mondo classico*, Einaudi, Torino 2005. Per l'etica e la felicità, M. Vegetti, *L'etica degli antichi* (1990), Laterza, Roma-Bari 1996. Per orientarsi nell'universo dei presocratici, si può partire dalla traduzione italiana dei frammenti di Diels e Kranz (fra i titoli citati nel testo). Sul pensiero e sull'impatto dei sofisti nella società greca, vedi B. Cassin, *L'effetto sofistico* (1995), Jaca Book, Milano 2002; M. Untersteiner, *I Sofisti* (1949), Bruno Mondadori, Milano 1996. Per Socrate, in chiave eudemonistica, vedi U. Wolf, *La filosofia come ricerca della felicità. I dialoghi giovanili di Platone* (1996), Cortina, Milano 2001; più in generale, F. Adorno, *Socrate*, Laterza, Roma-Bari 2001. Per un'efficace introduzione al pensiero e all'opera di Platone, vedi F. Trabattoni, *Platone*, Carocci, Roma 1998; M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003. Per Aristotele, un ottimo punto di partenza è E. Berti, *Guida ad Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 1997, e in chiave eudemonistica S. Gastaldi, *Bios Hairetotos. Generi di vita e felicità in Aristotele*, Bibliopolis, Napoli 2003. Per l'ellenismo, vedi C. Lévy, *Le filosofie ellenistiche* (1997), Einaudi, Torino 2002.

Indice dei nomi antichi

Abramo
Abrotono
Academo
Achei
Achille
Achille Tazio
Aconzio
Ade
Adimanto
Admeto
Adone
Adrasto
Publio Elio Traiano Adriano
Afrodite (*vedi anche* Cipride)
Agamennone
Agatone
Agave
Agazia
Agenore
Agesicora
Agesilaide
Agidó
Agorato
Agostino di Ipbona
Aiace d'Oileo
Aiace Telamonio
Alceo
Alcesti
Alcibiade
Alcinoo
Alcmane
Alessandro (*vedi anche* Paride)
Alessandro I di Macedonia
Alessandro II (Magno) di Macedonia
Alessandro (interlocutore di Bacchilide)
Alessandro Etolo
Alessi
Alcidamante
Altea
Amarillide

Ampelo
Anacarsi
Anacreonte
Anassagora
Anassimandro
Anassimene
Anastasio I
Anchise
Andocide
Andromaca
Andromeda
Androne di Androzio
Andronico di Rodi
Anfidamante
Anfitrione
Annibale
Antifane
Antifonte
Antigone
Antimaco di Colofone
Antipatro di Macedonia
Marco Antonio
Antonio Diogene
Apollo (*vedi anche* Febo)
Apollodoro di Atene
Apollodoro di Pergamo
Apollodoro (mitografo)
Apollonio Rodio
Apsirto
Arato
Arcade
Arcadio
Archelao di Macedonia
Archia
Archidamo
Archiloco
Ares
Arianna
Arione
Aristarco
Aristide
Aristofane
Aristosseno
Aristotele

Armonia
Arpalo
Arrachione
Artemide
Artemone
Asclepiade
Asclepio
Asopo
Aspasia
Astianatte
Astimelusa
Atalanta
Atena (*vedi anche* Pallade)
Atenagora
Ateneo di Naucrati
Atenide
Atlante
Atossa
Atreo
Atteone
Auge
Auxesia

Bacchilide
Bacco (*vedi anche* Dioniso)
Battaro
Bellerofonte
Berenice
Bia
Biante
Bione di Smirne
Bittide
Borea
Briseide
Bupalò
Busiride

Cadmo
Calamide
Calamo
Calcante
Calipso
Callia di Ipponico
Callicle

Callimaco (pittore)
Callimaco (scultore)
Callimaco di Cirene (poeta)
Callino
Calliope
Calliroe
Callisto
Candaule
Carasso
Cariddi
Carisio
Caritone di Afrodizia
Carmide di Glaucone
Carneade
Carneo
Carpo
Cassandra
Castore
Gaio Valerio Catullo
Cecilio di Calatte
Cecrope
Cefalo
Celeo
Celso
Centauro(i)
Cerbero
Cercida
Gaio Giulio Cesare
Cherea
Chimera
Chionide
Chirone
Cicerone
Ciclope(i)
Cicno
Ciconi
Cidippe
Cimone
Cipride (*vedi anche* Afrodite)
Cipselo
Circe
Cirno
Ciro II il Grande
Claudio Eliano

Cleante
Cleobulo
Cleone
Cleopatra VII
Climene
Clio
Clistene
Clitemnestra
Clitofonte
Cloe
Colluto
Comata
Conno
Conone (astronomo)
Corace
Coricio di Gaza
Cosma
Costantino I il Grande
Cratilo
Cratino
Creonte
Creso
Creusa
Crise
Criseide
Crisippo
Cristodoro
Critone
Crizia il giovane
Crizia il vecchio
Ctesifonte

Dafni
Damasippo
Damia
Damiano
Danae
Danai
Danao
Dario I
Dario III
Dedalo
Deianira
Demea

Demetra
Democrito
Demodoco
Demofonte
Demos
Demostene
Desiderio
Deucalione
Dicearco
Diceopoli
Dike (*vedi anche* Giustizia)
Dinarco
Diocle
Diodoro Siculo
Diogene Laerzio
Diomede
Dione
Dionigi di Alicarnasso
Dionigi di Siracusa il Giovane
Dionigi di Siracusa il Vecchio
Dionisio Calco
Dioniso (*vedi anche* *Bacco*)
Dioniso (cliente di Lisia)
Dionisodoro
Dioscuri
Dori
Dorica
Doró
Draconte
Duride (pittore)
Duride di Samo

Ecale
Ecate
Ecateo di Mileto
Echecratide
Ecuba
Edipo
Eeta
Eezione
Efesto
Egeo
Egesia di Magnesia
Egisto

Elena
Elettra
Elio Aristide
Eliodoro di Emesa
Elios (*vedi anche* Sole, Iperione)
Emone
Empedocle
Eolo
Epaminonda
Epicarmo
Epicuro
Epimeteo
Epitteto
Era
Eracle
Eraclito
Erató
Eratostene (capo della Biblioteca di Alessandria)
Eratostene (accusato da Lisia)
Eretteo
Erisittone
Erissimaco di Acumeno
Erittonio
Ermagora di Temno
Ermes
Ermesianatte di Colofone
Ermi
Ermogene di Tarso
Erodoto
Eronda
Eros
Eschilo
Eschine
Esiodo
Esopo
Estia
Eteocle
Etere
Etiopi
Ettore
Euclide
Eumolpo
Euphranor
Euphronios

Euphrosyne
Eupoli
Euridice
Euripide
Europa
Euterpe
Euthymides
Evemero

Fanocle
Feaci
Febo (*vedi anche* Apollo)
Fedone
Fedro
Femio
Fenice di Colofone
Fenice (eroe acheo)
Ferefe
Fidia
Fidippide
Filippo II di Macedonia
Filippo V di Macedonia
Filippo (epigrammista)
Filita di Cos
Filodemo (epigrammista)
Filone di Alessandria
Filostrato di Lemno
Filottete
Foroneo

Galeno
Gerione
Gesù Cristo
Giamblico (narratore)
Giamblico (filosofo)
Giano
Giasone
Giganti
Gige
Giocasta
Giorno
Giove (*vedi anche* Zeus)
Giustizia (*vedi anche* Dike)
Glaucò

Gorgia
Gorgó
Gorgone(i)
Grazie
Gregorio di Nazianzo

Hieron

Iapeto
Ibico
Ierone I di Siracusa
Ierone II di Siracusa
Ifigenia
Ila
Ilo
Inaco
Inno
Ió
Iolao
Iole
Ione (rapsodo)
Ione di Chio
Ione (figlio di Creusa)
Ioni
Iperborei
Iperide
Iperione (*vedi anche* Elios, Sole)
Ipparco (Pisistratide)
Ippia (Pisistratide)
Ippia d'Elide (sofista)
Ippocrate di Cos
Ippocrate (interlocutore di Socrate)
Ippodamia
Ippodamo di Mileto
Ippolito
Ipponatte
Ipponico
Iride
Irra
Iseo
Ismene
Isocrate
Kore (*vedi anche* Persefone)
Kratos

Kronos

Labda

Lacone

Laio

Lampone

Lapiti

Latona

Leda

Leocrate

Leonida di Taranto

Lestrigoni

Leucippe

Leucippo

Licambe

Licaone (arcade)

Licaone (troiano)

Licida

Licurgo (avversario di Pisistrato)

Licurgo (oratore ateniese)

Licurgo (re spartano)

Lisia

Lisippo

Lisistrata

Longo Sofista

Lotofagi

Luciano di Samosata

Pseudo-Luciano di Samosata

Lucillio

Lucio Mummio Acaico

Lucrezio

Magnete

Makron

Maometto

Marco Aurelio Antonino

Medea

Megacle

Melancro

Meleagro (epigrammista)

Meleagro (figlio di Altea)

Melisso

Melpomene

Memoria (*vedi anche* Mnemosyne)

Menandro
Menelao
Menezio
Menippo di Gadara
Menone
Metis
Mida
Milziade
Mimante
Mimne
Mimnermo
Minosse
Minotauro
Mirmídoni
Mirone
Mirsilo
Mnemosyne (*vedi anche* Memoria)
Monóculi
Moschione
Mosco
Mosè
Musa(e)
Museo

Nausicaa
Neobule
Neottolemo
Nereidi
Tiberio Claudio Nerone Domiziano Cesare
Nestore
Nicandro
Nicea
Nicia
Nicocle
Ninfe
Nino
Niobe
Nonno di Panopoli
Notte

Oceanine
Oceano
Odisseo
Oinopion

Omero
Onómacle
Onorio
Oppiano di Apamea
Oppiano di Cilicia
Quinto Orazio Flacco
Ore
Oreste
Orfeo
Orione
Orodocide
Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto

Publio Ovidio Nasone
Paflagone
Palamede
Pallade (*vedi anche* Atena)
Pan
Pandora
Panfile
Paolo di Tarso
Paolo Silenziario
Paralo
Paride
Parmenide
Patroclo
Pausania del Ceramico
Pausania (*periegeta*)
Pegaso
Pelasgo
Peleo
Pelope
Pelopida
Penelope
Penía
Penteo
Periandro
Pericle
Perse
Persefone (*vedi anche* Kore)
Perseo di Macedonia
Perseo (figlio di Danae)
Persuasione
Pigmaliione (re di Cipro)

Pindaro
Pirra
Pisetero
Pisistrato (tiranno di Atene)
Pisistrato (nipote del precedente)
Pitagora
Pitea di Marsiglia
Pitea (figlio di Lampone)
Pitone
Pittaco
Pittore di Kadmos
Pizia
Plangone
Massimo Planude
Platone- 171
Plinio il Vecchio
Plotino
Plutarco
Plutone
Polemarco
Polemone
Polibio
Policleto
Policrate
Polifemo
Polignoto
Polinice
Polinnia
Polluce
Porfirio
Poros
Poseidone
Posidippo di Pella
Prassitele
Priamo
Proclo
Prodico di Ceo
Prometeo
Properzio
Protagora
Proteo
Protogono

Quintiliano

Quinto Smirneo

Rufino

Saffo

Santippo

Sarpedonte

Satiro(i)

Scile

Scilla

Publio Cornelio Scipione (l'Africano)

Scirone

Semele

Semonide

Seneca

Senofane di Colofone

Senofonte di Efeso

Senofonte di Atene

Serse I

Sfinge

Sileno

Silla

Simeta

Simichida

Simonide

Sinesio di Cirene

Sirene

Sisifo

Sisimbra

Sisimbrisco

Smikros

Socrate

Sofocle

Sofrone

Sole (*vedi anche* Elios, Iperione)

Solone

Sosicle

Sostrato

Stesicoro

Strabone

Stratti

Talete

Tantalo

Taumante
Taziano
Teagene di Reggio
Teeteto
Telamone
Telchini
Telefo
Telegono
Telemaco
Temistocle
Tempo
Teocrito
Teodoro di Gadara
Teodoro (interlocutore di Dionisio Calco)
Teodosio
Teofrasto
Teognide
Teramene
Terone di Agrigento
Terpandro
Terpsicore
Terpsione
Tersite
Teseo
Teti
Thalia
Thanatos
Tiberio Claudio Nerone
Tieste
Tifone
Timeo
Timone di Fliunte 158
Tiresia
Tirsi
Tirteo
Tisia
Titano(i)
Tito Quinzio Flaminio
Tolomeo I
Tolomeo II Filadelfo
Tolomeo III Evergete
Tommaso d'Aquino
Trasibulo (politico ateniese)
Trasibulo (tiranno di Mileto)

Trasideo
Trasimaco
Trifiodoro
Trigeo
Trittolemo
Tucidide

Urania

Varrone
Verità
Tito Flavio Vespasiano
Virgilio

Xenarco
Xuto

Zenodoto
Zenone
Zeus
Zeusi
Zeuxippo

Indice dei nomi moderni

Abbagnano Nicola
Accornero Loredana
Albani Alessandro
Arias Paolo Enrico
Armstrong Arthur Hilary

Barricco Alessandro
Bengtson Hermann
Bergson Henri
Berlin Isahia
Bernal Martin
Berti Emanuele
Bianchi Bandinelli Ranuccio
Boardmann John
Bobbio Norberto
Burkert Walter
Burzachechi Mario

Cambiano Giuseppe
Campanella Tommaso
Canfora Luciano
Canova Antonio
Carandini Andrea
Carter Ian
Cartledge Paul
Casanova Giacomo
Coarelli Filippo
Codrington Robert H.
Colli Giorgio
Constant Benjamin
Croce Benedetto

Dante Alighieri
David Jacques-Louis
De Benedictis Cristina
Derrida Jacques
Droysen Johann Gustav

Eliade Mircea
Elytis Odisseo

Eminem

Ferrari Franco

Fichte Johann Gottlieb

Finley Moses

Foà Arnaldo

Foscolo Ugo

Frazer James George

Fusillo Massimo

Gassman Vittorio

Geertz Clifford

Goethe Johann Wolfgang

Gould John

Grégoire Henry (abate)

Guicciardini Francesco

Hadot Pierre

Hardy Thomas

Harrison Jane Helen

Hegel Georg Wilhelm Friedrich

Heidegger Martin

Hobbes Thomas

Hofmannsthal Hugo von

Husserl Edmund

Joyce James

Kakridis Johannes Th.

Kant Imanuel

Kavafis Konstantinos Petrou

Khomeini Ruhollâh Mosavi (Ayatollah)

Kokotos Linos

Kristol Irving

Lanza Diego

Leibniz Gottfried

Leopardi Giacomo

Levi Primo

Lévy Edgard

Lissarrague François

Longo Oddone

Lupi Rolando

Lüsebrink Hans-Jürgen

Machiavelli Niccolò
Malebranche Nicolas
Márquez Garcia
Marsilio Ficino
Maupassant Guy de
Michaud Yves
Mirabeau Honoré Gabriel Riquetti comte de
Montefiori Stefano
Murray Gilbert
Musti Domenico

Nestle Wilhelm
Nicolai Roberto
Nietszche Friedrich

Ober Josiah
Omar Mohammed (Mullah)
Ottone I di Wittelsbach

Panofsky Erwin
Parry Milman
Pasolini Pier Paolo
Pasquali Giorgio
Pinelli Antonio

Quatremère de Quincy Antoine-Crysostome

Raffaello Sanzio
Reichenbach Hans
Ricciardelli Gabriella
Ricciardi Mario
Richter Gisela M. A.
Rispoli Maria Gioia
Rohde Erwin
Rousseau Jean-Jacques
Rumiz Paolo

Saddam Hussein
Saïd Suzanne
Salvini Guido
Scarpi Paolo
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
Schliemann Heinrich
Serpa Franco

Settis Salvatore
Severino Emanuele
Shakespeare William
Shelley Percy Bysshe
Sini Carlo
Snell Bruno
Spengler Oswald
Spinoza Baruch
Steiner Deborah
Strauss Leo

Tarantino Quentin
Trabattoni Franco
Travolta John

Uhlman Fred

Vasari Giorgio
Ventris Michael
Violaris Michalis
von Clausewitz Karl

Wagner Richard
Whitman Cedric
Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von
Winckelmann Johann Joachim
Wittgenstein Ludwig

Yeats William Butler

* Naturalmente, la trattazione non ha pretese di completezza e seleziona i generi (e gli autori) che più significativamente offrono un quadro della produzione poetica.

Indice

Presentazione di Dario del Corno

Avvertenza

Alla fonte delle Muse

Parte prima Tempo e spazio

1. Civiltà (*Andrea Capra*)

1.1. Perduto amore...

1.2. Civiltà e civilizzazione

1.3. *Black Athena*

1.4. Da Los Angeles alle pendici dell'Etna

1.5. Caucaso-Atene, Atene-Egitto: viaggi di frontiera

1.6. Giallorossi e bianconeri

2. Limiti geografici e cronologici (*Giuseppe Lozza*)

2.1. Geografia ed economia

2.2. Profilo storico

2.2.1. Minoici e micenei

2.2.2. Il medioevo greco e l'arcaismo

2.2.3. L'età classica

2.2.4. L'età ellenistica

2.2.5. La Grecia sotto il dominio di Roma

2.3. Le fonti storiografiche

Parte seconda La civiltà letteraria

3. I generi della poesia (*Fabrizio Conca*)

3.1. Epica

3.1.1. *Iliade* e *Odissea*

3.1.2. Omero minore

3.1.3. L'epica di Esiodo

3.1.4. L'epos in età ellenistica

3.1.4. L'epos in età imperiale

3.2. Lirica

3.2.1. I poeti giambici

3.2.2. I poeti elegiaci

3.2.3. Lirica monodica

3.2.4. La lirica corale

3.2.5. Giambo ed elegia in età ellenistica

3.3. Epigramma

3.4. La poesia popolare e la sua rielaborazione colta

4. Il teatro (*Giuseppe Zanetto*)

4.1. Tragedia

4.1.1. Eschilo

4.1.2. Sofocle

4.1.3. Euripide

4.2. Dramma satiresco

4.3. Commedia

4.3.1. Aristofane

4.3.2. Menandro e la «commedia nuova»

4.4. Mimo

5. I generi della prosa (*Andrea Capra e Aglae Pizzone*)

5.1. Filosofia

5.1.1. «Fisiologi» e «logografi»: il razionalismo ionico (Ionia, VI-V secolo)

5.1.2. La sophia occidentale: misticismo, apologia e dialettica (Magna Grecia, V secolo)

5.1.3. I sofisti fra esibizioni pubbliche e «ripetizioni» (Atene e dintorni, V secolo)

5.1.4. Il dialogo socratico (Atene, IV secolo)

5.1.5. Aristotele fra esoterismo ed essoterismo (Atene, tardo IV secolo)

5.1.6. Filosofia ellenistico-imperiale (Atene ed ecumene romana, dal 322 a.C.)

5.2. Retorica

5.2.1. Origini e sviluppi di una technè

5.2.2. La prosa d'arte di Gorgia

5.2.3. La suddivisione in generi

5.2.4. L'oratoria giudiziaria

5.2.5. L'oratoria deliberativa

5.2.6. L'oratoria epidittica

5.3. Trattatistica tecnica

5.4. Letteratura d'invenzione

Parte terza Dei, eroi, uomini

6. Il mito (*Andrea Capra*)

6.1. Si può definire il mito?

6.2. La famiglia dei miti greci

6.3. Duttilità del mito: Prometeo fra aquile, terremoti e ombrellini

6.4. Dal mito al *logos*?

6.5. I paradossi del *logos*

6.6. Cielo a pecorelle?

7. La religione (*Aglae Pizzone*)

7.1. Il sacrificio

7.2. Costruzioni e ri-costruzioni della religione greca

7.3. Le spiegazioni degli antichi

7.4. Quali dei?

- 7.5. Gli Olimpi
- 7.6. Identità greca
- 7.7. Le feste religiose
- 7.8. La lingua degli dei
- 7.9. Eleusi, i misteri e l'orfismo
- 8. L'arte (*Aglae Pizzone*)
 - 8.1. Dimenticare l'«arte per l'arte»
 - 8.2. Dall'appropriazione culturale al museo
 - 8.3. Rintracciare il contesto
 - 8.4. Artista o artigiano?
 - 8.5. Imitare oltre la realtà: più vero del vero
 - 8.6. Dall'imitazione della natura all'imitazione del modello
 - 8.7. Tecnica e progresso: albori di una storia dell'arte
 - 8.8. Arte e conoscenza
 - 8.9. Parola e immagine: albori di una critica d'arte
 - 8.10. Raccontare una storia
- 9. Il canto e le Muse (*Andrea Capra*)
 - 9.1. Le Muse
 - 9.2. L'*Iliade* e la «poesia-rivelazione»
 - 9.3. Aedi e narratori nell'*Odissea*
 - 9.4. Poesia, retorica, storiografia e arti figurative
 - 9.5. «Musica» in senso stretto: le nove Muse fra poesia, canto e danza
 - 9.6. L'«esperienza totale» del simposio
 - 9.7. Un caleidoscopio di canti
 - 9.8. Il ritmo nel sangue
 - 9.9. Epilogo: gli «angeli delle Muse»
- 10. Politica e democrazia (*Aglae Pizzone*)
 - 10.1. Libertà individuale e libertà politica
 - 10.2. Nascita e crisi della *polis* aristocratica
 - 10.3. Il tiranno
 - 10.4. La soluzione soloniana,
 - 10.5. Sparta
 - 10.6. La democrazia ateniese
 - 10.7. Che tipo di democrazia?
 - 10.8. Popolo e legge
 - 10.9. Paradossi antichi e moderni della legge del più forte
 - 10.10. E alla fine, la libertà individuale...
- 11. La filosofia (*Andrea Capra*)
 - 11.1. Eterna giovinezza
 - 11.2. Padri e figli

- 11.3. Uomini e no: primi e ultimi filosofi
- 11.4. La nascita della (parola) filosofia
- 11.5. Girovaghi e iniziati
- 11.6. L'uomo delle stelle: il sofista e la meraviglia
- 11.7. Socrate, un Odisseo cittadino
- 11.8. Il viaggio e la scuola. Platone
- 11.9. Aristotele e la fine del meraviglioso viaggio

Bibliografia ragionata

Edizioni critiche citate nel testo

Saggi citati nel testo

Approfondimenti

Capitolo primo Civiltà

Capitolo secondo Limiti geografici e cronologici

Capitolo terzo I generi della poesia

Capitolo quarto Il teatro

Capitolo quinto I generi della prosa

Capitolo sesto Il mito

Capitolo settimo La religione

Capitolo ottavo L'arte

Capitolo nono Il canto e le Muse

Capitolo decimo Politica e democrazia

Capitolo undicesimo Filosofia

Indice dei nomi antichi

Indice dei nomi moderni